Johann Mattheson,

ein Förderer der deutschen Tonkunst,

im Lichte seiner Werke.

Musikgeschichtliche Skizze

von

Dr. Heinrich Schmidt
Bayreuth.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1897.




HAMBURGER ÖFFENTLICHE BÜCHERHALLEN
Gelöscht
zur V
gegeben

Herrn

Dr. Wilhelm Heinrich Ritter von Riehl,

Kgl. Geheimen Rate

und

o. ö. Universitätsprofessor 2c. 2c.,

Comthur und Ritter hoher Orden,

zu

München,

in größter Verehrung und Dankbarkeit

gewidmet

vom Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Das 17. Jahrhundert, in welches die Geburtszeit jenes Mannes fällt, dessen Verdienste um die deutsche Tonkunst hier näher beleuchtet werden sollen, ist für die Geschichte der Musik, trotzdem diese Zeitperiode keine so großen Geister und Meister in der musikalischen Kunst aufzuweisen hat, als das 16., 18. und 19. Jahrhundert, doch von eminenter Bedeutung; denn in diesem Säkulum wurde, ausgehend von den Italienern und Franzosen, der Grund gelegt zu dem Schaffen der Geister des 18. und 19. Jahrhunderts. Wichtige Kunstgattungen, wie die Oper, das geistliche Konzert, das Oratorium u. a., wurden im 17. Jahrhundert erfunden und technisch ausgebildet; der Einzelgesang — die Monodie — trat in den Vordergrund und begann die ganze Musikpraxis zu beherrschen; es klärten sich nach und nach die Formen der Suite, Sonate, Sinfonie, Ouverture u. a. ab; durch die Verbesserung der Orgeln, hauptsächlich aber der Streich- und Blasinstrumente wurde eine selbständige Instrumentalmusik angebahnt. Und wie die mit größerer Aufmerksamkeit behandelten Ballette und Dekorationen befruchtend auf die dramatische Musik wirkten, so trug die Vervollkommnung des Klaviers und der Streichinstrumente wesentlich zur Entwicklung der Kammer- und Hausmusik bei. — Aber auch auf dem Felde der praktischen Musik und der spekulativen Musiktheorie keimte und grünte es allenthalben. Schon zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts kam in Italien durch die Meister Rich. Deering, Jacopo Peri und Ludovico Grossi da Viadana der Gebrauch auf, die von der begleitenden Orgel zu einem Grundbaß zu spielenden Stimmen und Akkorde durch Ziffern anzudeuten, wodurch eine Art Klavierauszug oder Generalbaß (Basso continuo) geschaffen wurde, der sich nach und nach zur umfassenden Theorie der Tonkunst, namentlich der Tonsetzekunst entwickelte. Bologna war zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts die Stadt der Theoretiker und Musikgelehrten. Dort wurden die Lehrsätze von der

Harmonie, vom Kontrapunkt und vom reinen Satze endgiltig festgestellt. Bald bildeten sich — zumeist auf die Theorien Zarlinos († 1590) gestützt — mehr oder minder einflußreiche Harmoniesysteme aus. In Italien waren es besonders Tartini, Valotti und der als Musikhistoriograph berühmte Padre Martini, welche die einzelnen Akkorde nach ihrem Verhältnis zu einander in ein bestimmtes System zu bringen suchten; in Frankreich glänzte als scharfsinniger Theoretiker Rameau, und schon zu Ende des 17. Jahrhunderts suchte der italienische Komponist Benedetto Marcello durch Schriften satirischen, kritischen und ästhetischen Inhalts die Entwicklung der Tonkunst zu fördern.

Anders waren die musikalischen Verhältnisse in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland gelagert. Wohl begann mit dem 17. Jahrhundert auch bei uns durch die Bemühungen eines Prätorius, Schütz, Schein u. a. das gesamte Musikleben einen erfreulichen Aufschwung zu nehmen, angeregt durch die in hoher Blüte stehende italienische Tonkunst. Allein der 30jährige Krieg, welcher unser Vaterland an seinem inneren Wohlstande ruinierte und politisch schwächte, einen lockeren Staatenbund von über 300 Staaten und Stätchen ohne Ansehen und Geltung nach außen hinterließ und die Spannkraft des Volkes lähmte, vernichtete rasch jene hoffnungsreiche Saat und hatte die fast ein Jahrhundert dauernde Abhängigkeit Deutschlands vom Auslande, besonders von Italien und Frankreich zur Folge. Wissenschaft und Kunst lagen darnieder. Die deutsche Sprache wurde zum Kauderwelsch von lateinischen und französischen Brocken. In der durch Ludwig XIV. gekennzeichneten Kulturepoche brach von Westen her jene Sittenverderbnis herein, die Religion, Tugend, Frömmigkeit, Scham und Verdienst mit Füßen trat und überall die servilste Kriecherei, den schnödesten Eigennutz, sowie die frivolste Genußsucht begünstigte. Dazu kam noch der Umstand, daß im 2. Drittel des 17. Jahrhunderts, hervorgerufen durch die materialistische Weltanschauung dieses Zeitalters, in Italien ein Niedergang der Tonkunst eintrat. Durch die Pflege des Unnatürlichen, Verschnörkelten und Manierierten, durch Vernachlässigung der Gediegenheit und Tiefe in der Harmonie, in der Auffassung und Empfindung, durch ein Tändeln und Spielen mit Tönen, das auch unbedeutenden Musikern gestattete, sich als Komponisten hervorzuthun, entstand der, von dem alten italienischen Ruhme zehrende „Zopfstil“, welcher der Ausbreitung des seichten Dilettantismus, sowie des Virtuosen- und Solistentums ganz besonders förderlich war. Kein Wunder, wenn Deutschland, dessen zahlreiche „Duodez-Louis“ eifrigst bestrebt waren, französische Modeliteratur und italienische Modemusik einzubürgern,

von welschen Virtuosen, Sängern und Sängerinnen überschwemmt, und als eine unerschöpfliche Quelle mühelosen Ruhm- und Gelderwerbes betrachtet wurde. Nur ganz außerordentliche deutsche Talente, wie Schütz, Fux, Hasse u. a., die jenseits der Alpen oder in der Heimat von italienischen Fachautoritäten vorgebildet sein mußten, fanden an den fürstlichen Höfen geachtete und einflußreiche Stellungen. Das Gros der deutschen Musiker dagegen, zumeist noch auf dem Boden des Zunfthandwerkes stehend und von den oberen Klassen fast durchweg dem Bedientenstande gleichgerechnet, umfaßte in Bezug auf Geistes- und Charakterbildung die heterogensten Elemente in den verschiedensten gesellschaftlichen Stellungen. Ein Blick in die zahlreichen, kulturgeschichtlich äußerst wichtigen musikalischen Lehrbücher und Streitschriften dieses Zeitalters zeigt uns die grobkörnige Natur jener Zopfmusikanten, ihre Vorliebe für bombastischen Schwulst, langweilige Einleitungen, lächerliche Titulaturen, grobsträhnige Abfertigungen und ironische, satirische Wendungen. — Die musikalische Theorie kam unter solchen Umständen, abgesehen von einigen glänzenden Namen, wie Wolfg. Kasp. Printz, Werkmeister, Fux u. a., nicht viel über das Althergebrachte hinaus. Mit der handwerksmäßigen Überlieferung wichtiger „Kunstgriffe“ gingen Hand in Hand das pedantische Einpauken einer unheimlichen Anzahl von Regeln, die sich nicht selten widersprachen und oft aus wunderlichen Sätzen von deutschen und lateinischen Wörtern bestanden, sowie das Bestreben, die noch ganz formlose, von scholastischem Wuste strotzende „musikalische Wissenschaft“ in feste Grenzen zu zwingen. Dabei hatten einerseits das krampfhafte Festhalten an den veralteten Harmoniesystemen und Kirchentonarten, andrerseits ein zweckloses Ausschweifen in alle möglichen Wissens- und Kunstgebiete, vor allem aber die einseitige Betonung und Untersuchung der mathematischen Verhältnisse der Töne und Akkorde zu einander eine gewisse Stagnation auf dem Gebiete der Musiktheorie zur Folge. — Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts begann endlich das nationale Musikleben in Deutschland einen größeren Aufschwung zu nehmen. Mit der Einführung der stehenden Bühnen und mit den Aufführungen deutscher Singspiele in der reichen, unabhängigen Hansastadt Hamburg erwachte der deutsche Genius am Ausgange des 17. Jahrhunderts zu neuem Siegesfluge. Hamburg war von nun an fast 50 Jahre lang die Metropole für heimische Kunstbestrebungen auf dem dramatischen, kirchlichen und theoretischen Musikgebiete. Von der kunstsinnigen Elbestadt gingen die mannigfachsten Anregungen zu neuer Lebensbethätigung aus, bald Widerspruch, bald begeisterte Aufnahme findend. Und wollen wir den eigentlichen, kultur-

historischen Sinn dieser merkwürdigen Zeitperiode, die zu dem Schaffen der Hamburger Geister in engster Beziehung steht, mit einem Worte zusammenfassen, so ist es: Emanzipation, und zwar Emanzipation von den alten Fesseln der Zopfpedanterie. Die im 18. Jahrhundert mit Bach, Händel und Gluck beginnende Genieperiode der deutschen Tonkunst, von welcher Zeit an unser Volk die Führerrolle in Europa übernahm, wurde zu einem großen Teile von Hamburger Meistern mit vorbereitet. Einer der bedeutendsten Kämpfer aus diesen Reihen, der stets für die Sache deutscher Kunst und deutschen Geistes eintrat, der durch seine zahlreichen didaktischen, kritischen und kunstphilosophischen Schriften über alle Teile der Musik ein neues Licht verbreitete und unter den musikalischen Schriftstellern und Theoretikern jener Sturm- und Drangperiode unstreitig den ersten Platz einnimmt, ist der englische Gesandtschaftssekretär und Hamburger Domkapellmeister Johann Mattheson.

Biographie.

Johann Mattheson wurde in der Blütezeit des Zopfes am 28. September 1681 zu Hamburg geboren als der dritte Sohn des Accise-Einnehmers Joh. Mattheson und seiner Gattin Margaretha, geb. Höling aus Rendsburg, „von gutem, altem, handfestem ditmarschem Stamme.“ Ein gütiges Geschick stellte ihm solche Eltern an die Wiege, welche die harmonische Ausbildung seiner reichen Geistesgaben, sowie die Pflege eines, auf den echten und rechten Geist der evangelisch-lutherischen Konfession gegründeten religiösen Bewußtseins mit ängstlicher Sorgfalt überwachten. Einer damaligen Sitte wohlhabender Bürgerfamilien entsprechend, und, um ihn nicht dem oft recht kläglichen Unterrichte der Elementar- und Winkelschulen zu überlassen, wurde unser M. zunächst von Hauslehrern unterrichtet; später kam er in die Johannisschule, wo er unter der Leitung der Rektoren P. Gg. Krüsike und Joh. Schulze Lateinisch, Griechisch und die Dichtkunst, „absonderlich die lateinische“, u. a. Disziplinen studierte. Theoretischen und praktischen Musikunterricht erhielt er von seinem 7. Jahre an. Besonders wurde auf die Ausbildung seiner schönen, umfangreichen Stimme alle Sorgfalt verwendet. Außer dem Klaviere spielte er auch die Gambe, Violine, Flöte und Oboe. Kaum 9 Jahre alt, ließ er sich schon auf der Orgel hören, „ungeachtet die Füße das Pedal noch nicht erreichen konnten“, komponierte*), begleitete in Konzerten seinen

*) Charakteristisch für das frühzeitig entwickelte Selbstbewußtsein dieses eigenartigen Geistes sind folgende Aussprüche: „Wie ich ein Knabe von 12 Jahren war,

Gesang nach dem Generalbaß und unterrichtete eine vornehme Dame in der Musik. Im „vollkommenen Kapellmeister" erzählt er, daß er in seiner Jugend oft einem vornehmen Reichsgrafen und kaiserlichen Botschafter aufwartete, der überaus artige Einfälle aus freiem Sinne auf dem Klaviere hervorbrachte, dieselben aber nicht fixieren konnte. Diesem Aristokraten mußte M. alles, was er ihm vorspielte, auf das Schnellste zu Papier bringen. M. gewann hierin eine große Fertigkeit und zog aus dieser Kunst manchen Vorteil. Der frühzeitige Verkehr in vornehmen Kreisen war für ihn eine gute Schule, und doch war es besser für seine spätere Entwicklung, daß er auf Veranlassung seines besorgten Vaters nicht lange das üppige Leben am Hofe des in Hamburg residierenden Statthalters von Norwegen, des Grafen Güldenlöw kosten durfte, der den 12jährigen Johann als Edelknaben in seine Dienste genommen hatte. Der Ratsherr Gerh. Schott nämlich, einer der Gründer der Hamburger Oper, dem die helle, liebliche Diskantstimme, sowie das ungezwungene, anmutige Wesen unseres Wunderkindes gefielen, brachte den talentvollen Knaben mit des Vaters Erlaubnis auf die Bühne, der M. 15 Jahre, von 1690—1705 angehörte, zuerst Nebenrollen, während der letzten 8 Jahre aber fast nur Hauptpersonen, meist mit großem Erfolge darstellend. So z. B. wird in der „Ehrenpforte" berichtet, daß er bei der Darstellung des Antonius in seiner Oper „Kleopatra" den Selbstmord desselben so natürlich nachgemacht habe, „daß die Zuhörer ein lautes Geschrei erhoben, wie solches zwei Jahre früher bei des Mutius Scävola Handbrand nicht ohne vollkommenes, doch bald gestilltes Entsetzen geschehen war." Oft sang M. auch Frauenpartien, besonders an der Kieler Oper (1696—97), „und es wurde wegen des Geschlechtes manche Wette gewonnen und verloren." Während seiner Thätigkeit an der Hamburger Oper schrieb M. die Musik zu Singspielen — so nannte man damals die Opern —, und zu einigen derselben verfaßte er auch die Libretti. In seinen Opern, z. B. in den „Plejades", in „Kleopatra", stellte er die Hauptrolle in der Regel selbst dar. War er nicht auf der Bühne beschäftigt, so dirigierte er am Klaviere, und da seine Opern stets gefielen, M. sich auch in den aristokratischen und bürgerlichen Kreisen großer Beliebtheit erfreute, erweckte ihm die

---

wußte jeder Bursche (er redet von der Einfalt in Organistenschlüssen) schon solche Griffe zu machen; deswegen ließ ich sie fahren und ersann mir was Eigenes." (Niedt, Handl. p. 84, Anm.) — „Die in meiner Jugend erlerneten kanonischen Griffe haben mich so wenig naturalisiert, daß ich vielmehr glatt davon ab und einen ganz anderen Weg gegangen bin: nachdem mich die Natur der Sache selbst bei der Hand geleitet hat." (Critica Musica.)

Scheelsucht gehässige Neider, und weil er überaus leidenschaftlich und ehrgeizig war, geriet er mit seinen Bekannten oft in Streitigkeiten, die er, den damaligen ungehobelten Sitten gemäß, nicht selten mit dem Degen auszumachen suchte. So z. B. duellierte er sich am 13. Juni 1702 mit dem Kantor Bohle, bald darauf mit dem Organisten Dreyer. Eine der bekanntesten Klopffechtereien ist M.'s Kampf mit Händel, von welchem er in der „Ehrenpforte“ erzählt. Im Jahre 1704 wurde nämlich M.'s Oper „Kleopatra“ unter Händels Direktion aufgeführt. Der Komponist stellte den Antonius dar. Da sich Antonius eine halbe Stunde vor Beendigung der Oper entleibt, wollte M. nach seiner Gewohnheit als Komponist Händel vom Flügel verdrängen und den Schluß der Oper selbst akkompagnieren und dirigieren. Händel fügte sich dieser Eitelkeit nicht. Es kam zu heftigem Zanke. M. wurde dadurch derart gereizt, daß er seinem Gegner beim Herausgehen eine Ohrfeige gab. Beide zogen augenblicklich vom Leder und tummelten sich auf offenem Markte vor vielen Zuschauern herum. Zum Glücke zerbrach M.'s Klinge bei einem wuchtigen Stoße, der einen breiten, metallenen Rockknopf Händels traf. Der Zweikampf hatte bald darauf ein Ende, und noch an demselben Abende versöhnten sich die beiden Hitzköpfe. — Im November 1704*) nahm M., der sich inzwischen zu einem bedeutenden Klavier- und Orgelvirtuosen herangebildet hatte, die bisher von Händel bekleidete Stelle eines Hofmeisters bei dem englischen Gesandten Johann von Wich gegen ein beträchtliches Jahresgehalt an, nachdem er zuvor mehrere Organistenstellen, darunter auch die ihm von Harlem mit 1500 fl. Einkommen angebotene, ausgeschlagen hatte. Ein um diese Zeit beginnendes, von ihm lange verheimlichtes Ohrenleiden, das seine Thätigkeit auf der Bühne erschwerte, dazu die Sehnsucht nach einem „wichtigeren, dauerhafteren und gültigeren“ Berufe, sowie der Umstand, daß er zweimal während seiner Theaterthätigkeit in Lebensgefahr schwebte — es fiel nämlich ein schwerer, sechsarmiger Kronleuchter von der Decke auf die Bühne und nur einige Zoll neben M. nieder, ein andermal hätte ihn ein vom Theaterboden herabstürzender, baumstarker Arbeiter fast erschlagen —, veranlaßten ihn, mit Händels „Nero“, in welchem er die Titelrolle sang, am 17. Februar 1705 Abschied vom Theater zu nehmen, diese „unruhige und gefährliche Lebensart“ zu ändern und dem Wunsche seines Vaters gemäß sich der Rechtswissenschaft zu widmen. Auch Herr von Wich, der schon längst den Plan gefaßt hatte, seinen überaus fleißigen, talentvollen, „expediten“ Hofmeister als Mitarbeiter dauernd an sich und seine Amtsgeschäfte zu

---

*) Nicht 1705, wie Meinardus angiebt.

fesseln, sah es nicht ungern, daß jetzt M. eifrig und mit dem besten Erfolge dem Studium der englischen, französischen und italienischen Sprache und Geschichte, der Rechts- und Staatskunde oblag. Am 6. Januar 1706 ernannte ihn Herr von Wich zu seinem Sekretär, und von dieser Zeit an stieg M., getragen von dem Vertrauen seines Vorgesetzten, in der diplomatischen Laufbahn von Stufe zu Stufe. Nach dem Tode seines Herrn und der Wahl seines ehemaligen Schülers, des erst 18 Jahre alten Cyrill von Wich zum Gesandtschaftschef, der, „noblen Passionen", besonders dem Vergnügen des Reisens huldigend, oft monatelang von Hamburg abwesend war, mußte der „Sekretär und Gesandtschaftsrat" M. mehrmals die nicht geringen, verantwortungsvollen Lasten eines großbritannischen Gesandten des niedersächsischen Kreises übernehmen. Stets wußte er diese Geschäfte in befriedigender Weise zu führen und sich die Anerkennung seines Vorgesetzten zu erringen. Dabei steigerten sich seine Einkünfte derart, daß er gar bald zu namhaftem Wohlstande gelangte.

Am 24. März 1718 übernahm er zu seinen Pflichten als Legationsrat noch die eines Musikdirektors am Dom; in demselben Jahre wurde er schleswig-holsteinisch fürstlicher Kapellmeister und Mitglied des Domkapitels im 3. Vikariat. Wirklich imponierend ist die Arbeitskraft und Vielseitigkeit dieses seltenen Mannes. Als Domsänger, Lehrer und Organist, Musikdirektor am Dom und Kapellmeister hatte er vielen Verpflichtungen nachzukommen, etliche 20 Schüler im Gesang, Klavierspiel und Generalbaß zu unterrichten, Oratorien u. a. Tonwerke geistlichen Inhalts zu schreiben, dazu Opern und zahlreiche Stücke im profanen Stil zu komponieren. Nach seiner 1709 erfolgten Verheiratung mit Katharina Jennings, der Tochter eines vornehmen englischen Geistlichen, fing er an, Häuser zu bauen und zu vermieten. Erwägt man noch die Menge Übersetzungen diplomatischer, biographischer und belletristischer Sachen, italienischer Operntexte und größerer Gedichte, die Herausgabe eigener zahlreicher Schriften musikalischen, politischen und schönwissenschaftlichen Inhalts — er hatte sich vorgenommen, so viele Bücher drucken zu lassen, als er Lebensjahre zählen würde, konnte jedoch als fast 82jähriger Greis ein Jahr vor seinem Tode dem Hamburger Gymnasium*) 88 selbstverfaßte gedruckte Bücher und die Materialien zu vollkommen noch einmal so viel Werken handschriftlich hinterlassen —, so wird man sich willig beugen vor der gigantischen Thatkraft dieses Mannes. Über den

*) Jetzt befinden sich fast alle Bücher, Kompositionen und Handschriften M.'s, zusammen 128 Bände und Konvolute, auf der Hamburger Stadtbibliothek.

„niemals Müßigen“ schreibt das Lexikon von Gerber (1790) pag. 506: „Unmöglich wäre dies das Werk eines einzigen Mannes, hätte ihn nicht der Mangel des Gehöres genötiget, sich allen Gesellschaften zu entziehen, und wäre ihm nicht eine ganz außerordentliche Leichtigkeit im Arbeiten zu statten gekommen. So versichert er in der ‚Ehrenpforte‘, daß er ein englisches Werk von 8—9 Alphabeten in 96 Tagen, die Sonn- und Posttage, an denen er sich mit keinen gelehrten Arbeiten beschäftigen konnte, mit eingerechnet, völlig übersetzt habe. Ein andermal übersetzte er in 2 Tagen 8 gedruckte englische Bogen. Wieder zu einer anderen Zeit verfertigte er in einer Nacht innerhalb 12 Stunden eine Hochzeitsserenade, wovon die Partitur 8 Bogen stark war, und führte sie noch an dem darauffolgenden Tage auf. Im Jahre 1716 zählte er an 200 Korrespondenten.“ Von seiner rastlosen Geschäftigkeit auf den verschiedensten Gebieten gibt uns M. selbst in seiner „Ehrenpforte“ ein anschauliches, heiteres Bild. Dort heißt es pag. 202: „Wir müssen hier wegen der vielen Materien über manche wichtige Begebenheit hinwischen und nur in einer kleinen Probe zeigen, wie heute Stein und Kalk“ (bezieht sich auf den von ihm selbst geleiteten Bau seines Hauses), „morgen Sang und Klang und übermorgen Thron und Kron eines arbeitsamen Mannes Vorwürfe gewesen sind. Und das geschah nicht zu gewissen, bestimmten Zeiten, sondern mehrentheils unvermuthlich, wenn z. E. etliche ausgebliebene Posten auf einmal ankamen, oder etwa ein Expresser anlangte. Fort! mit den Noten. Weg! mit der Bleischnur. Die eine Cypher dort her! um geheime Schriften aufzulösen; die andre auf jenem langen Tische ausgebreitet, um mit dergleichen Schriften wieder zu antworten; hernach alles fein ins Reine gebracht; datirt; subscribirt; paraphirt; rubricirt; numerirt; protocollirt; registrirt; sauber gefalten; fest gepackt; wohl versiegelt; gehörig adressirt; sicher spedirt; den Boten instruirt etc. O, ha! — fügte es sich denn, daß solche hochgebotene Arbeit bald ihre Endschafft erreichte (wiewohl sie auch bey andern Umständen nicht selten, statt Stunden oder Tage, so viele Wochen oder Monathe erforderte) und der Staats-Courier mit seinem wichtigen Briefbündel über Hals und Kopf abgefertigt war; ach! wie ruhig ließen sich dann die Fächer abmessen; ja, wie süß lächelte nicht ein halbfertiger Satz von Gamben und Traversen, den irgend ein Püchon oder ein Campioli singen sollte?“

Leider verschlimmerte sich das bereits um 1705 aufgetretene Gehörleiden immer mehr. M. mußte deshalb verhältnismäßig frühzeitig seiner mit Recht geschätzten Thätigkeit als Komponist, Lehrer, Sänger, Orgel- und Klavierspieler fast ganz entsagen. Und doch findet

sich unter seinen Klavierkompositionen vieles, das der Beachtung wert ist und entweder durch die Schönheit der Melodie und Harmonie oder durch die Tiefe der kontrapunktlichen Kunst entzückt. Ich habe in die Beilagen einige Exempel aus dem „harmonischen Denkmal“ und der „Fingersprache“ aufgenommen, welche die Richtigkeit meiner Behauptungen vollinhaltlich bestätigen mögen. Cf. die Beispiele Nr. 5, 6, 7, 18 und 19. Im Jahre 1728 nahm M. seine Entlassung als Domkapellmeister; doch behielt er das Vikariat bei. Zwei Jahre später trat bei ihm völlige Taubheit ein. Der Bedauernswerte, dessen tückische Krankheit schon so viele Musiker betroffen, kam seinen Berufsgeschäften trotzdem mit dem größten Eifer nach und wurde auch von den Nachfolgern des Herrn von Wich mit den wichtigsten Ämtern und diplomatischen Missionen der englischen Gesandtschaft weiter betraut. Nicht ohne Rührung wird man in der „Panacea“, die eine Ergänzung zu seiner Biographie in der „Ehrenpforte“ bildet, pag. 114 die philosophischen Betrachtungen über sein Leiden lesen und die dort ausgesprochene christliche Ergebung in den göttlichen Willen bewundern. Eine neue Welt aber that sich dem Einsamen auf in seinem schriftstellerischen Schaffen. Eines seiner bedeutendsten Werke ist kurze Zeit vor 1730, die größte Anzahl, sowie das umfangreichste und wichtigste derselben nach dieser Zeit entstanden. In diesen Schriften hat M. jene, durch die zahlreichen deutschen Sprachgesellschaften des 18. Jahrhunderts angestrebte Reinigung unserer Muttersprache von fremden Elementen so weit als möglich und nötig durchgesetzt und sich einer zwanglosen, anschauungs- und bilderreichen Schreibweise befleißigt. Überhaupt suchte und fand der fleißige Mann in der eifrigen Pflege der Tonkunst stets Ruhe, Erholung und Kräftigung nach den mühevollen, aufregenden Amtsgeschäften. So floß sein thatenreiches Leben harmonisch dahin, und es sei nur noch kurz bemerkt, daß M., dessen äußerst glückliche Ehe kinderlos blieb — er spricht oft und mit Begeisterung von seiner „Wunderehe“ —, nach dem Tode seiner Frau, 1753, in seinem zweiten Testamente der abgebrannten Michaeliskirche zu Hamburg von seinem selbst erworbenen Vermögen die, für die damaligen Verhältnisse ungemein hohe Summe von 40 000 Mark Hamb. zur Beschaffung eines neuen Orgelwerkes schenkte, und so eine bewundernswerte und glänzende Probe christlicher Freigebigkeit und uneigennütziger Gesinnung ablegte. Doch ließ er schon bei seinen Lebzeiten dem genannten Gotteshause 44 000 Mark zum Orgelbau anweisen unter der Bedingung, daß ihm die Kirche für ihn und seine Frau ein eigenes, gemauertes Grab »ad perpetuos dies«, ein Epithaphium und eine Trauermusik verspreche. Die Kirche

hat alle Bedingungen pünktlich erfüllt. — Wie Beethoven, so stand auch M. in seinen letzten Lebensjahren auf einsamer Höhe, durch Taubheit isoliert vom Verkehre mit Menschen. Zu seinem physischen Leiden gesellte sich eine, das Leben des Meisters verbitternde Reizbarkeit, gepaart mit zumeist grundloser, aus dem wachsenden Mangel des Gehörvermögens entspringender Neigung zum Argwohn und Mißtrauen. Am 17. April 1764 starb der unermüdliche Streiter für die Heiligtümer der Tonkunst in seinem Hause am Kamp, fast 82½ Jahre alt, lebenssatt, aber geschätzt und gefeiert, und es wurde die von ihm eigens zu seiner Beerdigung gedichtete und komponierte Trauermusik bei der feierlichen Beisetzung am 25. April öffentlich ausgeführt.

M. war eine imponierende Erscheinung mit feinen, aristokratischen Zügen, wie sie das Bild an der Front jener von ihm gestifteten und nach seinem Plane gebauten Orgel aufweist. Mit distinktiven Umgangsformen wußte er ein ehrliches, wohlwollendes und liebenswürdiges Wesen zu verbinden, das dem überaus gelehrten, vielseitig begabten und geselligen Manne die hervorragendsten Geister seiner Zeit zu aufrichtigen Freunden machte. Aus dem großen Bekanntenkreise M.'s ragen u. a. hervor: sein Jugendfreund Händel, die Komponisten Reinh. Keiser und Telemann, der Ratsherr Schott und der bekannte Passionsdichter Brockes, der Professor Richey u. s. w. Mit Seb. Bach war M. zwar nicht persönlich bekannt, wohl aber mit den Werken dieses großen Meisters, vor dessen Genius er sich stets in Bescheidenheit beugte. Ein Beispiel hierfür findet sich im „vollkommenen Kapellmeister" III. Kapitel 23, wo M. von Doppelfugen mit drei Subjekten spricht und seine vorhin genannte „wohlklingende Fingersprache" als das erste gedruckte, derartige Kontrapunktkünste enthaltende Werk erwähnt, „welches ich", heißt es weiter, „aus Bescheidenheit niemand anpreisen mag, sondern vielmehr wünschen möchte, etwas dergleichen von dem berühmten Bach in Leipzig, der ein großer Fugenmeister ist, ans Licht gestellet zu sehen". — M. galt als eine der ersten Autoritäten auf musikalischem Gebiete. Der Leipziger Professor Lor. Christoph Mizler hielt 1737 wöchentlich 4 Vorlesungen an der dortigen Universität über M.'s „neu eröffnetes Orchester" (pag. 13); die meisten musikalischen oder schönwissenschaftlichen Bücher des 18. Jahrhunderts, z. B. Mizlers „musikalische Bibliothek" (1736—54), Scheibes „kritischer Musikus" (1745), Adlungs „Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit" (1758), Sulzers „Theorie der schönen Künste" (1792), u. v. a., stützen sich auf die zahlreichen Schriften des Hamburger Meisters, in denen stets eine von dem damaligen Zeitgeiste (Zopf) emanzipierte

Anschauungsweise dominiert. Auch die verschiedenen Beinamen, welche er von seinen Zeitgenossen erhielt, lassen einen Schluß auf Autorität und Charakter dieses Mannes zu. „Was der Sirius ist unter den übrigen Fixsternen“, sagt Jak. Adlung (a. O. pag. 9), „das ist unter den Verfassern musikalischer Schriften der Herr Legationsrat von Mattheson in Hamburg“. Mizler und Kuhnau nennen ihn den Hamburger Polyhistor, den ruhmwürdigen Mattheson und melodischen Eisbrecher; von anderen Autoren wird er als Musikantengeißel und Sklave der Wahrheit angeführt. Die beiden letzten Ausdrücke sind besonders bezeichnend für die Integrität seines Charakters; denn M. war ein Mann, der es heilig und ernst mit seiner Kunst nahm, der keine Mittelmäßigkeit duldete und sich in seinen Kritiken weder von Personen noch Verhältnissen beeinflussen ließ, der aber auch an die Musiker seiner Zeit die höchsten Anforderungen in sittlicher und künstlerischer Beziehung stellte. Dagegen war er stets bereit, das Gute, wo er es auch fand, anzuerkennen und anzupreisen, jungen, unbekannten Komponisten die Wege zu ebnen, auf treffliche Bücher und Kompositionen hinzuweisen, ungedruckte Werke anderer Autoren den Verlegern zu empfehlen oder zur Übersetzung wichtiger, fremdsprachlicher Werke aufzufordern. — Den hervorstechendsten Zug in M.'s Charakter bildet unstreitig seine ungeheuchelte Frömmigkeit, die einer aufrichtigen Verehrung der christlichen Religion und der Bibel entsprang. Er ging nie zu Bette, ohne ein Kapitel in der heiligen Schrift und einen Psalm gelesen zu haben. 1749 hatte er die Bibel schon dreizehnmal, 1759 zweiundzwanzigmal durchgelesen. Alle seine Kunstanschauungen sind, wie sich später oft zeigen wird, von einem lebendigen, religiösen Bewußtsein durchdrungen. „Gott directe zu loben“, sagt er deshalb, „soll wohl hauptsächlich der Zweck der Kirchenmusik sein; indirecte aber die Absicht aller Musik. Hiernächst nicht sowohl, die Zuhörer zu unterweisen, als vornehmlich, sie zum Lobe der Schönheit Gottes zu bewegen.“

M. war ein Kind seiner Zeit, und die Schattenseiten seines Charakters — ungemessener Ehrgeiz, verbunden mit Eitelkeit und heftigem Wesen, Zank- und Händelsucht, hie und da hervortretende Prahlerei und Salbaderei — sind auch die Schattenseiten der ganzen Sinnesart und Richtung jener Kulturepoche; sie müssen stets im Zusammenhange mit den Ineptien der Zopfzeit betrachtet und in Folge dessen auch milder beurteilt werden.

Während in den meisten musikgeschichtlichen Werken das Kapitel „Mattheson“ sehr kurz abgemacht wird, indem man leichthin von einem alten Disputax, Gecken, Charlatan, Wortkrämer u. s. w. spricht, dessen

Schriften veraltet und wertlos seien, beschäftigt sich die neueste Zeit mehr mit diesem verdienstvollen Manne. Ludwig Meinardus hat in einem interessanten Vortrage: „M.'s Verdienste um die deutsche Tonkunst", Sammlung musikalischer Vorträge, Nr. 8, Breitkopf und Härtel 1879, eine ausführliche Biographie und Charakteristik M.'s gegeben, sowie den in den „Orchestern" und in der »Cr. Musica« entbrannten Streit um die Solmisation eingehend geschildert, zugleich einige Streiflichter auf andere Schriften M.'s fallen lassen und dadurch zur Glorifikation des Hamburger Kantors viel beigetragen. Auch Langhans erkennt in seiner „Geschichte der Musik", 1883, die Verdienste M.'s an. „Sie reichen hin", heißt es dort pag. 416, „um seinem Namen auch bei der Nachwelt ein ehrenvolles Andenken zu sichern." Arrey v. Dommer charakterisiert unseren Meister in seiner „Musikgeschichte" pag. 432 folgendermaßen: „Er führte eine, je nach Umständen, grobgeschnittene, spitzige, humoristische, allezeit aber geistreiche, gewandte und ungemein rasche Feder, mit welcher er manchen verwundet, manchen Skandal angerichtet, aber auch manches Vorurteil aus der Welt geschafft, viele belehrt und manchen Strauß für Wahrheit und Aufklärung ritterlich ausgefochten hat". Am treffendsten wurde M. von W. H. v. Riehl beurteilt, dem auch das Verdienst gebührt, zuerst auf den originellen Hamburger Musiktheoretiker aufmerksam gemacht zu haben. In den „musikalischen Charakterköpfen" I, pag. 37 heißt es u. a. über M.: „Er gehört zu den Schriftstellern, die aus Furcht, einen guten Gedanken im Dintenfasse zurückzulassen, dasselbe lieber gleich bis auf den untersten Bodensatz ausschreiben. Staunen muß man aber doch über die wunderbare Frische und Fülle dieses ruhelosen Geistes, wenn man eingedenk solcher Vielschreiberei seine Hauptwerke prüft und den reichen Schatz eigener, tiefsinniger Gedanken überschaut, der zwischen allerlei zopfigem Geschnörkel darin geborgen ist. In seiner schneidenden, aphoristischen Kritik gemahnt Mattheson oft an Lessing, dessen Adel der Gesinnung und der klassischen Form er freilich vermissen läßt. Wenn dieser durch seinen „„Laokoon"" in einer für die bildende Kunst so epochemachenden Weise gerade den Punkt traf, welcher den eigentlichen Kern des Zopfes bildete, nämlich die willkürliche Vermischung des Endziels, der Formen und Ausdrucksmittel in den verschiedenen Künsten, so geschah dasselbe, und zwar nicht minder einschneidend, viel früher schon auf musikalischem Gebiete durch Mattheson".

Daß der Händelbiograph Fr. Chrysander in seinem „Händelbuch" (1. Bd.) dem Jugendfreunde und Kunstgenossen seines Helden eine vernichtende Charakteristik angedeihen läßt, darf nach den pag. 70 und 71

gemachten Andeutungen nicht Wunder nehmen. Ganz unverständlich jedoch erscheint das Urteil G. Ad. Köstlins in seiner „Geschichte der Musik“ (1875), wenn er M. zuerst als einen „unermüdlichen und gründlichen Arbeiter“ bezeichnet, gleich darauf aber behauptet, er sei „halb Charlatan, halb Gelehrter“ gewesen. Am strengsten geht mit unserm Meister der sonst hochzuschätzende Berliner Musiktheoretiker J. Gottfr. Heinr. Bellermann, ein eifriger Anhänger der alten Solmisationstheorie, ins Gericht, hauptsächlich deshalb, weil sich M. unterstand, das Arentin'sche System und damit den Fux'schen »Gradus ad Parnassum« anzugreifen, ein Werk, das selbst für seine Zeit (1725) bereits veraltet war. Bellermanns Urteil lautet in der „allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom Jahre 1874 pag. 534 folgendermaßen: „Über Mattheson ist die Zeit längst hinweggegangen. Niemand wird heutzutage aus seinen theoretischen Schriften noch Belehrung schöpfen können. Sie sind größtenteils angefüllt mit ungenießbaren Schimpfereien, platten Rohheiten, und liefern uns den Beweis, daß ihr Verfasser unfähig war, auch nur im Entferntesten die geschichtliche Entwickelung unserer Kunst zu begreifen und sich in die Auffassungs- und Vorstellungsweise Anderer zu versetzen. Er schüttete überall das Kind mit dem Bade aus, und es ist nur zu bedauern, daß sich zu seiner Zeit manche Männer von Bedeutung durch sein brutales und unverschämtes Wesen einschüchtern ließen“. — Damit möchte die Zahl der Urteile über M., wenn auch nicht erschöpft, so doch für unseren Zweck genügend sein. Aber angesichts der soeben gehörten, meist schroff auseinander gehenden Arbitria über die Bedeutung M.'s dürfte es doch das Beste sein, sich seine Hauptschriften selbst genauer anzusehen, um klarlegen zu können, in wie weit die vorliegenden Beurteilungen gerechtfertigt sind, ob und nach welchen Richtungen die deutsche Tonkunst durch seine Arbeiten gefördert wurde.

I. Die drei Orchester und die exemplarische Organistenprobe.

Das erste theoretische Werk M.'s „das Neu-Eröffnete | Orchestre | Oder Universelle und gründliche | Anleitung | wie ein Galant Homme einen vollkommenen | Begriff von der Hoheit und Würde der edlen | Music | erlangen könne“, 2c. 1713, zeigt uns den Verfasser zunächst als einen die Schäden seiner Zeit rücksichtslos aufdeckenden Reformator, der sich in der Einleitung seines Buches mit dem

Verfall der Musik und dessen Ursachen beschäftigt. Die größte Schuld an der Entartung der musikalischen Kunst mißt er den Musikern selbst bei. Deshalb zieht er zu Felde gegen jene Theoretiker, welche die Musik einzig und allein „vor eine tiefe Gelehrsamkeit und arbeitsame Wissenschaft dependieren, philosophische Regeln geben, gelehrte Grillen, obscures Zeug behaupten", die alte hebräische Musik höher als „unsere" schätzen und die Musik wie Logik und Ethik in eine »cathedralische Disciplin« bringen wollen, gegen die Vielschreiber, gegen die eingebildeten Virtuosen, gegen die Zunft- und Handwerksmusikanten, „deren propos weniger Ehre noch Finesse, sondern bloß allein der grobe Profit ist, die froh sind, wenn das Geld nur verdienet, es habe geklungen oder geklappert".

Mit dem ihm eigenen Scharfblicke die Fehler der musikalischen Erziehung seiner Zeit erkennend, bekämpft er die Ursachen dieser trostlosen Zunftverhältnisse, indem er vor allem eine bessere Vorbildung und humanere Erziehung der Lehrjungen und Kunstjünger fordert. „Es betrachte mir nur", ruft er aus, „ein vernünftiger Mensch, wenn ein Knabe, der die sogenannte Pfeiffer-Kunst erlernen soll, in einer schweren, schändlichen Dienstbarkeit gewisse Jahre aushalten, Mägdearbeit, ja, davor sich Mägde schämen, verrichten, mit Prügeln und Ohrfeigen, mit Injurien vom Morgen bis in den Abend anstatt Essen und Trinken vorlieb nehmen muß, und noch kein Wort dawider reden darf, ob nicht ein solcher, wenn er auch das allerbeste naturel in der ganzen Welt hätte, notwendig verderben muß, eine viehische Lebensart an sich nimmt, grob, tölpisch und unbescheiden wird und am Ende seiner Lehr-Jahre, die er in der größten Poenitenz zugebracht, ebenso ein Idiote bleibt, wie er im Anfange gewesen." *)

Zum Schlusse dieser Einleitung beklagt M. die Unwissenheit der meisten Zuhörer, die Mißachtung der musikalischen Kunst, sowie die unsittliche Lebensweise vieler Virtuosen und das Vorurteil des Publikums gegen neue Komponisten. „Es ist mir selber widerfahren", berichtet er mit treuherziger Ironie, „daß gewisse Leute meine schlechte Arbeit hochgehalten und sehr gerühmt, so lange sie geglaubet, es sei dieselbe von Bononcini, Ziani oder einem anderen großen Meister; sobald sie aber hinter die Wahrheit gekommen, ist niemand mehr zu Hause gewesen." Da nach M.'s Ansicht die Musik eine aristokratische Kunst ist, so fordert er die Fürsten, Adeligen und reichen Bürger

*) Cf. Niedt, Handleitung I, 2. Auflage 1710, wo der Kapellmeister Tacitus in den einleitenden §§ die traurige Unterrichtsmethode seines rohen, unwissenden Lehrers Orbilinus in grellen Farben schildert.

energisch auf, die Kunst finanziell kräftigst zu unterstützen und die Künstler besser zu bezahlen.

Die beiden ersten Teile dieser Schrift behandeln Hauptfragen der allgemeinen Musiklehre. Ist auch M. noch hie und da in die Zopfzeit verstrickt, kommt er auch wie seine übrigen Zeitgenossen noch nicht einmal über die Anfänge unserer heutigen Harmonie- und Akkordlehre hinaus, so müssen wir doch staunen über die geistreiche und sichere Behandlung dieser spröden Materie, über die vielfarbigen Lichtblitze, welche seine Ausführungen durchleuchten, über den hohen, seiner Zeit weit vorausgerückten Standpunkt, welchen er den meisten damaligen Musikliteratoren gegenüber einnimmt bei der Aufstellung seiner heute noch geltenden Generalregeln über die Konsonanzen und Dissonanzen, bei der Abhandlung „von der musikalischen Tone Eigenschaften und Wirkung in Ausdrückung der Affekten", bei der Bekämpfung des herkömmlichen Wustes und des alten, ausgelebten Systems. Zwei Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, wie er in dieser Schrift, den beschränkten Standpunkt seiner Zeitgenossen durchaus nicht teilend, in freisinniger Weise gegen alte Vorurteile ankämpft und einer freieren, geläuterten Kunstrichtung Bahn bricht. Während bei den alten Theoretikern die Terz am Anfange und Ende des Tonstückes verpönt war, die Quinte in der Mitte mehr gebraucht werden sollte als die Sexte, und Quinte und Sexte nur in den seltensten Fällen zusammenklingen durften, lehrt M. in den oben genannten Generalregeln, daß die Terz „nicht selten anfängt und sich allemal am Ende befinden müsse", daß nächst den Terzen die Sexten in der Mitte des Stückes einen weit angenehmeren und durchdringenderen Effekt haben, als die „kahlen, frommen Quinten", daß es nichts schöneres gebe, als die Quinte und Sexte zusammen (Quintvorhalt im Quartsextakkord), daß die Dissonanz die darauf folgende Konsonanz zweimal so angenehm klingend mache u. s. w. Und wenn er ferner bei der Besprechung der „geehrten Opern" den die Musikstücke trennenden, gesprochenen Dialog in der komischen Oper geradezu als Norm hinstellt, so ist dieser seiner Forderung die Genugthuung geworden, daß heute noch die besten und sich allein auf dem Repertoire behauptenden komischen Opern, z. B. Lortzings „Zar und Zimmermann", Nicolais „lustige Weiber", Ignaz Brülls „goldenes Kreuz" u. a. m. den gesprochenen Dialog zu ihren ersten dramatischen Mitteln zählen. Als Feind aller Indolenz verlangt M. frisch pulsierendes Leben auf der Bühne und beständige Aktion statt der großen langen Arien; die Aktschlüsse mit einem „kahlen" Recitativ verdammt er als unwirksame Finale und spricht sich ganz entschieden und mit Recht gegen

die 6—7 Stunden dauernden Opern aus. Die meisten dieser Fehler rührten zum größten Teile von dem Einflusse der fremden, besonders der italienischen Oper her, welche durch Kussers Vermittlung mit der Einführung Steffanischer Opern 1693 ihren Einzug in Hamburg hielt, zuerst die dort seit 1687 blühende deutsche Oper nach verschiedenen Seiten hin befruchtete und idealisierte, um jener echt deutschen Kunst durch Importation antiker Mythologie als Deckmantel alberner, lüsterner Schäferspiele und durch den gefährlichen Einfluß ruhm- und ränkesüchtiger Maestri, Kastraten, Virtuosen und Primadonnen bald darauf den Todesstoß zu versetzen (cf. „Mus. Patriot", pag. 31 ff.). M. erwartete in diesem Gährungs- und Zersetzungsprozeß alles Heil von den ernsten deutschen Künstlern. Fast alle seine Schriften klingen in den Wunsch nach Erweckung des deutschen Nationalbewußtseins aus und sehnen das Morgenrot einer heimischen Kunst herbei. Überall zeigt sich in M.'s Werken das aufrichtige Bestreben, der deutschen Musik und ihren Kunstjüngern ein höheres Ansehen zu verschaffen und dieselben vermöge ihrer vielen Vorzüge über das hohle Ausländertum zu stellen. „Wenn ein Deutscher Musik treibt", sagt er bei der Betrachtung der Unterschiede zwischen der italienischen, französischen und deutschen Musik, „so hat er dazu tausendmal so viel Geduld, als die anderen. Die deutschen Virtuosen, welche diesen Namen mit Recht führen, sind viel höher zu achten, als ganze Banden Ausländer." Schon 55 Jahre vor dem Erscheinen der Hamburger Dramaturgie Lessings*) bricht M. in die Klage aus, daß „bei uns in allen Sachen fast ein recht schimpfliches Wesen eingerissen, daß wir alles, was aus der Fremde kommt, nicht darum allein, weil es schön und gut, sondern bloß weil es fremd ist, unseren einheimischen Personen und Dingen, nicht weil sie etwan schlecht und recht, sondern einzig und allein, weil sie bei uns zu Hause gehören, unbilliger Weise vorzuziehen, Gefallen tragen: Kreaturen, die bisweilen keinen Schuß wert und sich bloß durch Intriguen oder Ränke einschleichen (wenn's nur Ausländer sind) hoch und in Ehren halten" u. s. w. Doch angesichts solcher, für die deutsche Kunst äußerst trauriger Zeiten die Hände mit stiller Resignation in den Schoß zu legen, ist nicht nach dem Geschmacke unsers Eiferers für die heilige Sache der Tonkunst. Rastlos vorwärts zu streben; von den Franzosen und Italienern das Beste zu nehmen;

*) Zu einem Vergleiche zwischen Mattheson und Lessing wird man unwillkürlich gezwungen, wenn der derbe, echt deutsche Charakter beider und die Verjüngung ihres Geistes durch das Studium des klassischen Altertums in Erwägung gezogen wird, wozu noch der merkwürdige Umstand kommt, daß Lessing mehr Kritiker und Gelehrter als Dichter, M. mehr Theoretiker und Ästhetiker als Komponist war.

„die zu beklagende Praeoccupation, darin man hie und dort wegen des verschnittenen Volkes und ihrer Helfershelfer stecken mag, mit reellen Proben seiner Capacité zu heben; jedem, so viel thunlich, ein aequitables Sentiment und gesundes Urteil von dem musikalischen Überfluß der deutschen Künstler beizubringen; den bald ost-, bald westwärts herumschwärmenden welschen Gesellen das Handwerk zu legen und sie mit allen ihren Hilpersgriffen über die rauhen Alpes in den aetnaischen Kachelofen zur Läuterung zu schicken": das sind die Heilmittel, welche sein klarer Kopf den „redlichen und kunstbeflissenen Landsleuten" zur Bekämpfung dieser, die deutsche Kunst korrumpierenden Seuche empfiehlt, aus denen aber auch zugleich eine Ahnung von der bald darnach beginnenden Genieperiode der deutschen Kunst hervorlugt.

Die im „neueröffneten Orchester" entwickelten, von der musikalischen Jugend besonders freudig begrüßten freiheitlichen Lehrsätze und Anschauungen; M.'s Schärfe und Klarheit der Sprache; besonders der von ihm zur höchsten Glut entfachte, Jahrhunderte bereits währende Streit um das Wesen der Quarte, ob dieselbe Dissonanz oder Konsonanz sei; seine überaus abfällige, spöttische Kritik über die alten Modi und der Umstand, daß er „nicht viel Ehrerbietiges vorgebracht von der Solmisation", sogar sich pag. 245 zu dem Ausruf hinreißen ließ: „Gott Lob! daß die alte Musik unter die verlorenen Dinge zu rechnen ist": erweckten großes Aufsehen in den musikgelehrten Kreisen. Dem Hamburger „freisinnigen Neophyten der Tonlehre" und seinem Anhange trat bald eine auf süddeutsche Autoritäten (Fux, Murschhauser u. a.) sich stützende, die Embleme der Solmisation im Wappenschilde führende konservative Partei entgegen, und der als Theoretiker hochangesehene Erfurter Kantor Joh. Heinr. Buttstedt († 1727) gab aus der Reihe der Avantgarde durch seine direkt gegen das „neueröffnete Orchester" gerichtete Streitschrift: „Ut, re, mi, fa, sol, la, Tota Musica et Harmonia aeterna, oder neueröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum Musices, entgegengesetzt dem neueröffneten Orchestre" u. s. w. (zwischen 1714 und 1716) das Zeichen zum Kampfe für die Solmisation und das ältere, auf die Kirchentöne gegründete Tonsystem.

[Bemerkung. Die Solmisation gründet sich auf eine von Guido von Arezzo († um 1050) erdachte, leichtere Gesang-Unterrichtsmethode, welche in den charakteristischen Intervallen und Textsilben eines von Paulus Diaconus († 797) gedichteten Hymnus wurzelt, in welchem die von Heiserkeit befallenen Sänger den heil. Johannes den Täufer, den „Rufer in der Wüste" und Patron der „hellen Stimmen", um Heilung zu bitten pflegten:

Ut que - ant la - xis **re** - so - na - re fi - bris

mi - ra ge - sto - rum **fa** - mu - li tu - o - rum,

sol - ve pol - lu - ti **la** - bi - i re - a - tum, Sanc - te Jo - an - nes!*)

In diesem Hymnus lernte der Schüler, wenn auch nicht die absolute Höhe oder Tiefe eines Tones, so doch sein Verhältnis zu einem anderen richtig erfassen; er konnte beim Erlernen neuer Gesänge die Intervalle derselben mit dem für ihn maßgebenden Johannesgesang vergleichen und leichter treffen. Die sieben melodischen Teile dieses Hymnus (das, was wir heute Takte nennen) ließen die das Wesen der Gregorianischen Oktavgattungen (Tropen, Psalmodien) und der Kirchentöne (A, B, C, D, E, F, G) ausmachenden Intervall-Verhältnisse zu Gehör kommen und ihre Anfangstöne stellten die diatonische Skala dar, welch letztere von den romanischen Völkern an Stelle der früheren Notation in lateinischen Buchstaben durch die Versanfangssilben des Johannnesgesanges: ut, re, mi, fa, sol, la bezeichnet wurde. — 100 Jahre nach Guidos Tod teilte man die bereits auf 20 Stufen angewachsene Tonreihe von

bis

dergestalt in 7 Hexachorde, daß die einzelnen sechsstufigen Tongruppen in einander griffen, damit das mi-fa, der Halbton, alle Beziehungen auf das Bestimmteste andeuten konnte (Mi et fa sunt tota Musica). Der Übergang von einem Hexachord ins andere wurde Mutation genannt, und zur Erleichterung derselben benutzten die Schüler die Guidonische (harmonische) Hand, ein mechanisches Hilfsmittel, das jedem Fingergelenke und auch den Fingerspitzen die Bedeutung eines der 20 Töne von G bis $\bar{\bar{e}}$ beilegte und die Schüler befähigte, die Intervalle und Skalen gleichsam an den Fingern abzuzählen**). — Solange man bloß in jene Tonarten modulierte, die ein ♭ oder ein ♯ verlangten, war die Solmisation nicht gar so schwer. Als man sich aber nach und nach unserem modernen System der transponierten Tonarten näherte und nach Einführung der

---

*) Daß Dein Knecht im Vollbrusttone
Deiner Wunder Lob darf künden,
Tilg, o heiliger Johannes!
Der entweihten Lippe Sünden.

**) Wir dürfen dem Hexachordsystem die künstlerische Existenzberechtigung nicht absprechen; macht es doch die „für den architektonischen Aufbau der modernen Musik wichtigen Beziehungen zwischen Tonika, Dominante und Unterdominante anschaulich", beruht doch z. B. bei der Fuge die Transposition des Führers in die Quinte (Gefährte) auf der unveränderten Stellung des mi-fa sowohl im Hexachord auf der Tonika, als auch in dem auf der Oberdominante u. a. m.

gleichschwebenden Temperatur die Töne cis, gis, dis und alle übrigen Chromata in die Modulation der Tonarten hineinzog, wodurch sich der Sitz des Halbtones sehr oft veränderte: da wuchsen die Schwierigkeiten der Guidonischen Solmisation zu einer unerträglichen Last für Lehrer und Schüler an, und M., der diese Schwierigkeiten durch viele Beispiele im „neueröffneten Orchester" nachweist, klagt oft, wie er in seiner Jugend mit der „nichtigen, verdrießlichen, verhasseten, abgeschmackten" Solmisation geplagt wurde.]

Obgleich Buttstedt nicht ohne Geschick die Solmisation verteidigte, that er doch, abgesehen davon, daß er „im Harst mit der Feder dem norddeutschen Angreifer des Arentinischen Blockhauses" in keiner Weise gewachsen war, insofern einen unglücklichen Griff, als er sich in diesem Kampfe hauptsächlich auf den von M. spöttisch Copista infatigable genannten Tonlehrer Athanasius Kircher († 1680) berief, der gar Vieles behauptete, was er nicht beweisen konnte, und sich zum Öfteren mystifizieren und lächerlich machen ließ. — Durch die Veröffentlichung seiner geistreichen, allen berühmten Musikern dedizierten Verteidigungsschrift: „Das beschützte Orchestre", 1717, erschütterte M. die Grundvesten des Solmisationsgebäudes aufs stärkste, hauptsächlich auch dadurch, daß er sich auf Autoritäten berief, welche bereits 50 und noch mehr Jahre vor Kirchers Verteidigung die Solmisation bekämpft hatten, z. B. von der Putten, Calvisius (den M. weit über Kircher stellt), Dr. Lippius (hat schon 1612 sieben Voces aufgenommen), Profius u. a., und nach Bekanntgabe der zustimmenden Briefe namhafter, von ihm in diesem Kampfe aufgerufener Zeitgenossen (darunter Händel, Telemann, Krieger, Heinichen 2c.) fiel dem Hamburger Domkapellmeister 1725 der Sieg vollständig zu. (Cf. Critica musica, 7. Teil, Orchesterkanzlei.)

Die Entwicklung der Musik wurde durch diesen Erfolg M.'s und seiner Anhänger ganz beträchtlich gefördert. Statt auf die Einzelheiten des Streites näher einzugehen, möchte ich lieber durch einige flüchtige Striche die neuerschlossene Bahn markieren, welche Theorie und Praxis von jetzt an Hand in Hand wandern konnten. Mit der bald allgemein gewordenen Einführung der deutschen Buchstaben zur Noten- und Tonbezeichnung bekam die vorher verleugnete oder nur stiefmütterlich behandelte siebente Stufe Sitz und Stimme in der zur Oktave abgerundeten Tonleiter. Durch die Übertragung der letzteren auf die verschiedenen Tonstufen gelangte unser vereinfachtes Tonsystem des Dur und Moll zur Alleinherrschaft. Das Dominium des Quintenzirkels und die jetzt völlig abgeklärten Beziehungen der Dominanten und Medianten zu einander, der häufigere Gebrauch der chromatischen Töne fis, cis, gis, dis, b, es, as, des, ges konnten nicht ohne Ein-

fluß sein auf die Entwicklung der Melodie und Harmonie, auf die Kunst der Transposition, deren Wert M. in überzeugender Weise im „beschützten Orchester" verteidigte gegen Buttstedts Ansicht, es sei jegliche Transposition zu verwerfen. Die Modulationen werden nach und nach kühner; weiche, verminderte, modifizierte und übermäßige Akkorde treten in der „galanten Musik", jener Kunst, „alle Affekte der Seele auszudrücken", in sentimentalen und concitativen Arien, Recitativen und Ensembles je nach Bedarf häufiger auf, damit „der Klang, der süße Concentus, die fließende Melodie, die einnehmende Galanterie, die unzähligen, unvermuteten Einfälle, Erfindungen und artigen Veränderungen alle Neigungen der Seele rege machen können". Nicht die geringsten Vorzüge der in dem vereinfachten Dur- und Mollsystem wurzelnden, damals so verächtlich genannten „galanten Musik" sind zuletzt die Begünstigung des freieren Gebrauches der kontrapunktlichen Formen, die Beseitigung der meisten Hindernisse bei Einführung der gleichschwebenden Temperatur, die Ausbreitung der von jetzt ab leichter zu erlernenden musikalischen Kunst auf größere Volksmassen und damit in letzter Linie durch die Extension der Hausmusik ein nicht zu unterschätzender Einfluß der musikalischen „Zuchtlehre" auf das Geistesleben des deutschen Volkes. — Hat auch die Musik der Zopfzeit die Überlieferung mittelalterlicher Tonkunst, die alten volkstümlichen Choräle und die klassische, keusche und reine Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts auf ein volles Säkulum in Vergessenheit zurückgestoßen, so eröffnet sich uns beim Vorwärtsblick eine um so erfreulichere Perspektive am Kunsthimmel: wir sehen die letzten, bunt krausen Wolken dieser revolutionären Stilperiode in der Morgenröte der Haydn-Mozart'schen Epoche verschwinden; ja der Rand des sonnigen Horizontes zeigt uns bereits jene eigenartigen harmonischen und melodischen Formentfaltungen, wie sie Beethoven, Schumann, Mendelssohn u. a. der deutschen Kunstwelt als Resultate ihres Studiums der mittelalterlichen Tonordnung auf Grundlage unseres vereinfachten Dur- und Mollsystems wieder schenkten.

Während das erste „Orchester" für einen „galant Homme, der kein Musikus", geschrieben ist, wendet sich „das forschende Orchestre oder dessen 3. Eröffnung" (1727) — „darin Sensus vindiciae et Quartae blanditiae, d. i. der verteidigte Sinnenrang und der verdächtige Quartenklang, untersuchet und vermutlich in ihr rechtes Licht gestellet werden" — an gelehrte, mit scharfer Urteilskraft versehene Musiker. In diesem 789 Seiten starken Buche bringt M. die bereits im 1. „Orchester" behandelten großen Streitfragen, welche zu Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Theoretiker in Aufregung erhielten — ob

in musikalischen Dingen die Zahl oder das Ohr oberster Richter sei, ob die Quarte als Kon- oder Dissonanz angesehen werden müsse — zur Besprechung. Daß M. als eingefleischter Praktiker und seinem Grundsatze getreu: „Musik müsse schön klingen, Auditus, Sonus dulcis, der süße Concentus sollen Richter in der Musik sein", auf Seite der Aristoxener (Harmoniker) gegen die Pythagoräer (Kanoniker) kämpfte, bei denen die Auffassung der musikalischen Verhältnisse eine streng mathematische, von der Ratio abhängige war, ist selbstverständlich. Während die letzteren die Musik als eine nur für Kenner und Gelehrte bestimmte Disziplin der Mathematik ansahen und die musikalische Kunst in starre Regeln zwingen wollten, suchten die Harmoniker, voran M., die Musik „dem eisernen Griff der Knochenhände toter Gelehrsamkeit und Scholastik zu entreißen", dieselbe als eine göttliche Kunst den breiten Volksschichten zu vermitteln und denselben zu zeigen, „wie man mehr Gout als Kunst, mehr Melodie als Weberstreiche, mehr Natürliches und Vernünftiges als Brodiertes und Gallomertes gebrauchen solle". — Die Bedeutung M.'s als Theoretiker und Ästhetiker wird am besten durch seine im „forschenden Orchester" hie und da eingestreuten, fortschrittlichen Ideen charakterisiert. So z. B. gibt er im 3. Kapitel des genannten Werkes einem Direktor u. a. folgende, heute noch zu beherzigende Regeln: „Mouvement ist ein ander Ding als Takt, auch eine ganz andere Sache als die Flickwörter: Adagio, Allegro etc. Man soll den Wohllaut über alles suchen. Lieber etwas von der übermäßigen Kunst zu Hause gelassen, falls das Gehör auch nur im Geringsten dabei leidet. Was die Natur und Erfahrung als wohl oder übel gethan lehren, das thue, setze, spiele, singe oder streiche aus, vermeide, übergehe und verschweige! Was der Zirkel macht, sind proportiones harmonicae, quasi minus harmonicae, die den Ohren wehe thun: als bellum quasi minime bellum; was aber also in ungemessenen Kehlen die Natur Wohlklingendes gelegt hat, das sind intervalla musica." — Als Harmoniker nimmt er in vielen seiner Schriften das musikalische Ohr kräftig in Schutz gegen die falschen Ansichten mancher Theoretiker, wie Werkmeister, der behauptet, man könne das Ohr bezüglich der Kon- und Dissonanzen täuschen, das Gehör wisse oft nicht, »tonum majorem et minorem« zu unterscheiden u. s. w. „Man kann die besten Ohren verderben und verhudeln", sagt M., „man kann das schönste, delikateste Gehör, wenn man es tagtäglich plaget, lahm und schläfrig machen, daß es aus Gewohnheit, das Üble zu hören, die Empfindung verlieret. Aber, ein Gehör verderben, ist ein ander Ding, als ein Gehör täuschen. Das eine geschieht gar oft, das andere kann nimmer geschehen; deswegen

meide ich mit allem Fleiße übelstimmende Konzerte." — Der 2. Teil des „forschenden Orchesters" und seine „Nachlese" behandeln erschrecklich ausführlich den Quartenstreit. Die meisten der dort citierten Autoren, M. an der Spitze, betrachten die Quarte als Dissonanz, und das ist sie auch nach der heutigen Theorie in jedem Dur- und Mollakkord. Viele andere Zeitgenossen M.'s, welche die Quarte als umgekehrte Quinte ansehen, zählen sie zu den Konsonanzen. Dieser Streit mußte in dem Momente verstummen, als man später die von den Drei- und Vierklängen abgeleiteten Nebenharmonien als Akkorde mit eigenen Grundtönen und Namen auffaßte. In solchen Akkorden, z. B. im Quartsextakkord, ist die Quarte allerdings Konsonanz. War es unserem M. auch nicht beschieden, eine Einigung der Parteien zu erzielen, so gebührt ihm doch das Verdienst, diese und ähnliche prinzipielle Streitfragen fortwährend im Flusse erhalten, und so zur allmählichen Abklärung derselben mit beigetragen zu haben. Schließlich möchte ich noch auf einen von M. aufgestellten Fundamentalsatz hinweisen, der ohne Zweifel viel beitrug zur Entwickelung unseres modernen Harmoniesystems mit seinen Stamm- und abgeleiteten Akkorden. M. war nämlich der Erste, welcher im „forschenden Orchester", 3. Kapitel (Werkmeisteriana) lehrte, daß man „alle proportiones nach ihrem Fundamente und nicht nach Mittel- oder Oberstimme beurteilen soll, weil bei Versetzung der Akkorde alle nach dem Fundamente berechnete proportiones beständig ihre einmal gehabten Charakteres behalten; dahingegen solche Intervalla, die bloß nach den Mittel- oder Oberstimmen abgemessen werden, bei der Versetzung des Akkordes das Reißaus nehmen und nicht bestehen können".

Bevor ich den Einfluß M.'s auf die Entwicklung deutscher Tonkunst in seinem bereits oben berührten 4. Hauptwerke — Critica musica — bespreche, möchte ich ein äußerst lehrhaftes, vor dem 3. Orchester verfaßtes Werk des fleißigen Mannes streifen. Ich meine die, mit dem Bildnisse des Verfassers geschmückte „exemplarische Organistenprobe", 1719. Sie besteht aus einer, mit vielem gelehrten Wuste belasteten theoretischen Vorbereitung, „daß ein jeder sich selbst probieren soll, Quid valeant humeri, quid ferre recusent", und 48 praktischen Beispielen. Später wurde dies Buch zur „großen Generalbaßschule" umgearbeitet und etwas erweitert. Im ersten Teile der theoretischen Vorbereitung sucht er u. a. auch die Notwendigkeit und Berechtigung der durch die Vorteile der gleichschwebenden Temperatur in den Werken hervorragender Komponisten generell gewordenen, bei vielen seiner Zeitgenossen wegen ihrer Neuheit und vermeintlichen Schwierigkeiten nicht sehr beliebten transponierten Tonarten darzu-

thun, indem er auf „Lucretia", eine bekannte Kantate Händels in Fmoll, und ihre Modulationen nach Esmoll, Desdur u. a. Tonarten hinweist und dazu in seiner treuherzigen Weise pag. 16 meint: „damit ich aber noch ein Wort wegen obiger schwer- oder ungewöhnlich vermeinter Tone verliere, so nimm eine Aria zur Hand, mein lieber Freund, z. B. aus dem Esdur, deren es Schiffsladungen voll giebt; da wirst du Cadenzen, Modulationes und Accorde finden ins Gis moll, ins Gisdur (sc. Asmoll, Asdur) u. s. w., daß Dir, wenn Du (wie ich besorge) in dergleichen Tonen nicht beschlagen bist und ex tempore oder à livre ouvert accompagnieren sollst, der Angstschweiß dabei ausbrechen, und der Zuhörer vermeinen wird, man ziehe ihm die Härlein mit Pincetten aus den Ohren heraus". Wenn er auch den Gebrauch der transponierten Tonarten beim Unterricht empfiehlt, so verurteilt er doch als Theoretiker ganz entschieden jede, durch kein Gebot der Notwendigkeit sanktionierte Transposition solcher Kompositionen, welche „von guter Hand und von solchem Maitre gesetzet worden, der am besten gewußt, was für ein Ton (sc. für eine Tonart) sich schicke oder nicht schicke; denn die meiste Zeit wird ein Ding darüber verhudelt, und ein derartiges Beginnen ist ein Zeichen gar grober Unwissenheit und Unerfahrenheit". Wir müssen staunen über das eminent entwickelte musikalische Gefühl dieses merkwürdigen Mannes, zumal derselbe über den Charakter der Tonarten nur primitive, heutzutage längst überwundene Anschauungen hatte. — Der „noch nie recht ad Praxin gebrachten" gleichschwebenden Temperatur Neidhardts und Werkmeisters ist in diesem Abschnitte eine ausführliche Besprechung gewidmet; überhaupt hat M. durch Aufklärung und Aneiferung zur allgemeinen Einführung jener hochwichtigen Erfindung ungemein viel beigetragen. Ein Feind aller unnötigen Zahlvernünfteleien, gibt er stets der Praxis den Vorzug vor der Mathesis und ist zufrieden, wenn auf dem temperierten Klaviere die Intervalle der Oktave alle „rein und lieblich" klingen. — Bevor ich von diesem Werke scheide, möchte ich noch einige Worte über die Bedeutung seiner praktischen Beispiele verlieren. Dieselben sind nach der italienischen Arienform gebaute Da Capo-Stücke, in denen alle transponierten Tonarten zur Anwendung kommen, weshalb sich diese praktische Arbeit M.'s mit dem 3 Jahre später erschienenen ersten Teil des „wohltemperierten Klaviers" von Seb. Bach vergleichen läßt. Den als bezifferte Bässe notierten Probestücken sind originelle Erklärungen, gleichsam Unterrichtsbriefe beigefügt, welche Aufschluß über die Art der anzuwendenden Imitationen und anderen kontrapunktlichen Durchführungen, der Verzierungen, Arpeggien und sonstigen Filigranarbeiten geben und zu-

gleich als Fortsetzung und Anwendung des 1. Teiles wichtiges, umfangreiches Material aus der Harmonielehre und dem Generalbasse vorführen. So z. B. findet man bei den Erklärungen zum letzten Beispiele, pag. 245 ff, eine äußerst interessante Abhandlung — vielleicht die erste gedruckte — über den richtigen Gebrauch des Doppelkreuzes, Doppelbees und Auflösungszeichens. Dort macht M. den leider nicht zur Geltung gekommenen, gewiß aber recht praktischen Vorschlag, statt des Doppelbees ein einfaches Zeichen, das griechische β einzuführen. Sogar ein Probestück (Nr. 13) für 2 Klaviere findet sich in der Sammlung. „Man hat mit diesem Exempel einen Versuch thun wollen, wie ein Generalbaß in zwei differenten Partien auf zwei Klavieren zu spielen sei, und es hat sich bei der Probe gewiesen, daß es so gut als neu sei". — Um einen Fortschritt gegen die „zu trucken und in geringer Equipage" erschienenen Werke seiner alten Lehrer herbeizuführen, hat unser Musikpädagoge seine Probestücke so abgefaßt, daß sie das Interesse des Schülers erwecken sollen, „daß nicht nur ein Vorteil, sondern zugleich eine Belustigung daraus zu schöpfen sein mag. Derohalben in gegenwärtigen Pieçen fast jederzeit ein gewisses Thema, welches, soviel der Wohlstand leiden will, beibehalten und so eingerichtet ist, daß auch die rechte Hand desselben, Exercitii gratia, dann und wann teilhaftig werden kann. Ich weiß es aus Erfahrung, daß diese Methode Fortgang schaffet, und kehre mich nichts an die konfusen Strohköpfe, die vorgeben, solche luxuriante Einfälle schicken sich nicht zum Generalbaß, der mit lauter spanischen Tritten einhergehen müsse". Daneben dringt er stetig auf „Reinlichkeit im Spiele", auf Angewöhnung eines Fingersatzes und fordert schon, wenn auch noch in dunklen Andeutungen und unbeholfenen Ausdrücken eine den ästhetischen Gesetzen entsprechende Phrasierung. — Seine Ansichten über die richtige, diskrete Führung des Taktstockes und die Philippika gegen das „unnütze Geprügel, Getöse, Gehämmer mit Stöcken, Schlüsseln und Füßen" sind nicht ohne Nutzen gelesen worden, wie er im letzten Hauptstück des „vollkommenen Kapellmeisters" versichert, „weil man seit dieser Zeit von diesem Unwesen so viel nicht vernommen hat". Durch die Anwendung verschiedener Tempobezeichnungen und aller nur denkbaren Taktarten, besonders aber durch den wechselnden Gebrauch der Schlüssel sind die Beispiele der „exemplarischen Organistenprobe" allerdings sehr lehrreich, aber auch sehr schwer, und wer dieselben in unserer, der Beschäftigung mit bezifferten Bässen leider abholden Zeit geläufig spielen kann, darf sich recht wohl ohne Ruhmredigkeit auf seine Kenntnisse im Generalbaßspiel etwas einbilden.

II. Die Critica musica.

Ein sehr wichtiges Werk von großem Einfluß ist die „Critica musica, das ist grundrichtige Untersuch- und Beurteilung vieler, teils vorgefaßten, teils einfältigen Meinungen, Argumente und Einwürfe, so in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten musikalischen Schriften zu finden; zur nützlichen Ausreutung aller groben Irrtümer und zur Beförderung eines besseren Wachsthumes der feinen, harmonischen Wissenschaft, in verschiedene Theile abgefasset und stückweise herausgegeben.“ 1722. Sie gibt uns u. a. ein getreues Bild von den Feldzügen der musikalischen Schriftsteller, von der Heftigkeit des auf künstlerischem und literarischem Gebiete entbrannten Parteikampfes, „von dem frisch aufsprudelnden, jugendlich kecken Kunstleben“ dieser merkwürdigen Periode. — Um seine reformatorische Thätigkeit intensiver zu gestalten, um in dem wunderschönen musikalischen Garten das alte, tiefeingewurzelte Unkraut und Gesträuch mit aller Macht auszureißen, den Nachwuchs desselben zu verhindern und durch einen stetigen Tropfenfall das harte Gestein eher löchericht zu machen, will es M. versuchen, statt eines Buches eine in Monatsheften erscheinende, vom Publikum deshalb lieber gelesene musikalische Zeitschrift herauszugeben, damit „der Angriff immer neu ist“, wenn der Kampf »per Intervalla« vorgenommen wird. Die »Critica musica«, bereits 17 Jahre vor der bekannten Mizlerschen Monatsschrift „neu eröffnete musikalische Bibliothek“ erschienen, ist das älteste deutsche periodische Fachorgan und der Anfang der musikalischen Journalistik. So z. B. ist jenes, in den 2. Band der Cr. m. unter der Überschrift: „Des fragenden Komponisten erstes Verhör über eine gewisse Passion“ aufgenommene, mit Recht absprechend gehaltene Urteil M.'s über die 1704 komponierte Johannespassion von Händel die erste deutsche, im Drucke erschienene Kritik. Im Ganzen gelangten von 1722 an 24 Monatshefte zur Ausgabe; dieselben wurden 1725 in 2 Bänden zu je 4 Teilen gesammelt.

Der 1. Teil der Cr. m. entrollt uns ein köstliches Bild von dem Streite zweier „Schriftgelehrten mit Zopf und Schwert“, nämlich die literarische Fehde des Münchener Kurfürstlichen Musikdirektors Murschhauser mit M. Ich muß mich, um dem Vorwurfe der Breitspurigkeit zu entgehen, kurz fassen, verweise aber diejenigen Leser, welche ein Interesse haben an der, von Parteiwut und Zunftgeist diktierten klassischen Derbheit der Ausdrücke, bei welcher Gelegenheit

die Urwüchsigkeiten und Hiebe hageldicht fallen, auf den bereits genannten Essai von L. Meinardus (pag. 42 ff.); dort ist auch eine prächtige Schilderung des, von mir vorhin ebenfalls nur flüchtig berührten Streites zwischen M. und Buttstedt zu finden (pag. 34 ff.).

Murschhauser, der „Musikdirektor des Churfürstl. hochansehnl. U. L. Fr. Collegiats-Stifts in München", will durch seine »Academia Musica-poetica bipartita« etc. „dem vortrefflichen Herrn Mattheson ein mehreres Licht geben und denen à la modischen herumfladdernden Komponisten den gebahnten ebenen Weg zum Parnasso weisen". M., durch die Hartnäckigkeit seiner Gegner in der Solmisationsfrage ohnehin stark gereizt, beweist diesem „Gregorianischen Tonkrämer" in der „melopoetischen Lichtscheere" und ihren 3 „Schneuzungen" — solche originelle Kapitelüberschriften, ohne welche eine Disputation in der Zopfzeit gar nicht denkbar war, gebraucht der Hamburger Kritiker mit besonderer Vorliebe —, „daß hinter dem Berge auch noch Leute wohnen", indem er die einzelnen Lehrsätze des „bayerischen Lichtschmelzers" vordruckt und in sachlicher, oft geistreicher Weise glossiert. So z. B. begrüßt er den 6. Satz der „hohen Schul" folgendermaßen: „Hier kömmt nun das große Licht, die Hauptfackel, dabei sich einer die Hände wärmen kann. Es sind die Polterhansen der vermoderten Solmisation, die, wie ich glaube, nicht eher ruhen, bis man die Ossa verbrenne, wie der Hexen ihre . ." Wir lesen pag. 3 (bei Murschhauser) folgendes: „Zur Vollkommenheit in der Erkenntnis der Stimmen und der Intervallorum wird auch die Solmisation erfordert, als welche alleinig die Intervalla eigentlich an den Tag zu geben und die Stimmen recht zu unterscheiden weiß. Kurz zu melden: die Solmisation ist nicht allein zur Erlernung der Instrumentalmusik sehr nützlich und vorteilhaftig, sondern auch sowohl zur Singkunst als Komposition höchst notwendig, dieweil sie das rechte Licht gibt und die Sekreta der Musik eröffnet". Dazu M.: „Zur vollkommenen Erkenntnis der Intervalle ist nicht die Solmisation, sondern die Temperatur das beste Mittel, weil alle Instrumente, und wenn's auch die Prager Orgel selbst wäre, nur elende Nachahmungen der Natur und der Kehlen sind, welchen immer ein langes und breites an der Vollkommenheit fehlet. Wie und welcher gestalt aber die Solmisation zur Erlernung der Instrumentalmusik dienen könnte, das möchte ich gerne bewiesen sehen. Licht her! Was einem Sänger nicht mehr nutzet, als das 5. Rad am Wagen, das wird gewiß einem Musico instrumentali, der jenen imitieren muß, noch weit ungelegener sein. Secreta musica endlich in Solmisatione zu suchen, stehet einem jeden frei; vom Finden aber wird man nichts vernehmen, wenn auch Diogenes Leuchte mit einem

zehnmal geputzten, akademischen Lichte aus München dabei gebraucht würde.

Erst müssen wir wissen, was die Secreta musica vor Dinge sind, und worin sie bestehen: dann wird sich das übrige leichter geben. Wer aber meinet, sie stecken in cognitione Proportionum (die doch tausendmal besser aus dem Zirkul, als aus dem abgöttischen solmisieren zu erhalten ist) in bloßen Ligaturen, qua tales, in Kon- und Dissonanzen, in tonis gregorianis, in falsis bordonibus (der Satan hat solch Zeug nicht in der Hölle), ja gar in der allerhöchsten Kontrapunktschule, der dürfte einen trefflichen Blossen schlagen und sich grob verschießen. Das ganze Argument, so mir dieses Lumpenlicht präsentiert, lautet in substantia so: 1) Tritonus und Quinta diminutiva erfordern einen Unterscheid (wahr); 2) das Orgel-Klavier kann solchen nicht geben (wahr); 3) Ergo muß es die Solmisatio thun (falsch). Warum falsch? Practice weiset es die scala und locatio notarum, ich mag sie nennen, wie ich will, genugsam an, theoretice lehret es Logistica harmonica weit besser und akkurater. Verstünde unser Hohe-Schulmeister nur diese, so würde ihm an seiner herrlichen Figur, darinn er pag. 4 dem tono majori und dem tono minori gleichviel commata beileget, nichts auszusetzen sein; nun aber mögen ihn die Herren theoretici von seiner Akademia zurückberufen und in ihre unterste Klipp-Klasse setzen, damit er die terminos differentiales, die harmonikalische Fibel erst lerne, ehe und bevor er sich unterstehe, eine hohe Schul anzurichten." So ist es dem schlagfertigen Kritiker, dem belesenen Theoretiker und erfahrenen Praktiker M. ein leichtes, seine freiheitlichen Ideen überall da aufrecht zu erhalten, wo sein Münchener Gegner noch im Alten befangen ist. „Geputzt! — Dreimal geputzt! — Viermal geputzt!" ruft M. aus, wenn er z. B. seinem Widerpart beweist, daß die Quinten auf dem Klaviere temperiert werden können und müssen, daß die alte Lehre von dem beschränkten Gebrauch der Terzen und Sexten falsch ist, daß die Quarte als Ligatur und die verminderte Quinte ohne Einschränkung im zwei- und mehrstimmigen Satz zulässig sind, daß auf eine reine Quinte eine verminderte folgen darf u. s. w. Charakteristisch für M. ist es, daß er die Richtigkeit seiner Behauptungen vorzugsweise durch Beispiele aus Händels Klaviersuiten (1720, London) und Opern beweist.

Sehr interessant für die Erforschung der damaligen Musikzustände ist die von M. im 2. Teile der Cr. m. zwischen Italienern und Franzosen gezogene Parallele, welche sich in deutscher Übersetzung auf die Ausführungen des Abtes Raguenet (Paris 1702) über italienische, und die des Mr. Lecerf de la Vieville, Seigneur de Fresneuse (1712) über fran-

zösische Musik stützt. Wer die musikalischen und besonders die Theaterzustände in Frankreich und Italien zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts gründlich kennen lernen will, dem sei diese Matthesonsche Übersetzung aufs wärmste empfohlen. Den Absichten dieser meiner Schrift aber sind seine zahlreich eingestreuten Bemerkungen ästhetischen Inhalts ganz besonders entsprechend. Verwundern müssen wir uns, daß schon in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ein Mann gegen die übertriebene, besonders in der Gegenwart wieder blühende Tonmalerei, sowie gegen den musikalisch-dramatischen Spektakel, der von jeher der Entwicklung einer dramatischen Musik hinderlich war, auftreten mußte. „Die Musik als ein Kind des Himmels“, sagt er im Vorberichte seiner Übersetzung, „daher sie kommen ist, dahin sie wiederkehret und nicht mit Wiehern wie die Pferde*), sondern mit den allersüßesten, lieblichsten Melodien in höchster Zärtlichkeit und Vollkommenheit den Schöpfer ewiglich preisen wird, die weiß von keinem entsetzlich-dumpfigen Gebrüll und Knallen, von keinem entsetzlichen Gewühl, von keinem pfeifenden Gezische, von keinem Geheul, Geschrei, rasselndem Geräusch, Brausen und Brechen. Ein anmutiges Säuseln läßt man passieren, aber großes Sausen, gräuliches Geräusche, fürchterliches Gebrülle, stürmerisches Brausen u. s. w. sind lauter Opposita Musices und gehören in die Hölle, nicht in den Himmel . . . Ein Musikus, der seine Lust daran findet, und es exercitii gratia etwan damit versuchen will, kann auch gewiß und wahrhaftig, ohne die geringsten (geschweige die innersten) Geheimnisse der Kunst zu öffnen, noch aus denselben NB die größten Zärtlichkeiten und Vollkommenheiten hervorzusuchen, leicht etliche Legionen häufig geschwänzter Noten darüber hinschmieren, damit es ja tüchtig rolle, heule, berste, tummle, brülle, zische, rassle und prassle; aber ad quaestionem: Ob das Musik sei oder ein musikalisches Wesen habe, dazu sage ich wahrlich: Nein, nein, nein! Für eine gemalte Poesie will ich's halten, ja, für eine poetische Malerei, die im Lesen und Deklamieren diejenigen Sachen, davon sie handelt, dem Gemüte mit ziemlicher Ähnlichkeit vorstellet und eindrücket; aber Musikalisches ist nichts daran“. — Köstlich zu lesen ist sein Spott über die „poetischen Abgötter, die doch die Tage ihres Lebens lauter schöne Carmina zum Lesen und nie einen einzigen musikalischen Text verfertigt haben“, über die Lipogrammatisten, über jene kindische Tonmalerei, die z. B. das 1. Kapitel Matthäi mit dem Geschlechtsregister des Heilands kontrapunktlich schildern, oder

*) M. spielt auf den scythischen König Anthäus an, dessen liebste Musik das Wiehern der Pferde war.

Bataillen, biblische u. a. Historien musikalisch darstellen — Kuhnaus biblische Historien in 6 Sonaten für Klavier (1700) sind gemeint —, oder wie Frohbergers Allemande eine gefährliche Reise auf dem Rheine abmalen will u. s. w. — In der Novemberausgabe der Cr. m. vom Jahre 1722 beschäftigt er sich in satyrischer Weise mit jenen Komponisten, welche das Absurde, das Fremde, die übertriebene Modulation und das übermäßig lange Musizieren lieben. „Sie (die Deutschen), die in Italien waren und in Venedig bereits das ne quid nimis vergessen haben, wandern dermaßen durch alle, auch die allerfremdesten Tone, daß man zuletzt nicht mehr wissen kann, wo sie zu Hause gehören. Und wenn dieses noch mit einer guten, versüßeten Art geschehe, daß es eben die Ohren nicht so schrecklich choquirte, möchte es noch hingehen, aber nein, je toller, je besser; zugeplatzt muß werden, damit man nur sagen möchte: ‚So hat man's noch nie gehört! Das ist fremd! Ergo ist es schön!' — Es ist ein großer Fehler in Sinn-Werken und absonderlich in der Musik, daß man nicht aufzuhören weiß. Maß muß gehalten werden, sonst verliert ein gutes Werk die Hälfte seiner Würde, wenn es zu lang gerät". Diese berechtigte Kritik M.'s an dem übertriebenen Wesen der Tonmalerei, Modulation und Ausdehnung mancher Werke seiner Zeitgenossen klingt so modern, als ob sie soeben einer unserer Ästhetiker vielen der heutigen Sinfonisten und Konzertisten zugerufen hätte, welche durch die Schilderung optischer Erscheinungen die Aufgaben der Malerei, durch oft seitenlange Erklärungen einer Programmnummer die Aufgaben der Poesie in die Musik hineintragen, die Geduld des Zuhörers manchmal durch wahre Tonungeheuer voll gesuchter, absurder Themen, Modulationen und Harmonien auf eine herkulische Probe stellen und so in der Haarfrisur des 19. Jahrhunderts und mit dem Zopfe des vorigen einherstolzieren.

Der 4. Teil der Cr. m., „die canonische Anatomie" (4 Abteilungen oder „Schnitte"), ist eine Disputation M.'s mit dem Wolfenbütteler Kantor Bockemeyer über die heute noch prinzipielle Streitfrage, ob das wahre Wesen der Tonkunst in der künstlichen, hauptsächlich den Verstand konzitierenden Form des Kontrapunkts, speziell des Kanons bestehe, oder in einer, das Herz bewegenden, charakteristischen und leichtfaßlichen Melodie zu suchen sei. Der Streit wurde einseitig ausgefochten, da sich die Parteien nicht auf den erhabenen Standpunkt unserer Klassiker aufzuschwingen vermochten, bei denen künstlerische Form und schöne Melodie zu einem Ganzen verschmolzen erscheinen. Doch blieb M. Sieger, nachdem er später zu Gunsten der „schönen Melodei" drei gewichtige Aussprüche Keisers, Heinichens und Telemanns

beigebracht, den Kantor Bockemeyer damit zu seiner Ansicht bekehrt und zu seinem treuesten Freunde und Mitarbeiter gemacht hatte. M. ist in diesem Streite der Ansicht, daß die Imitation als das Natürliche zuerst war, daß später durch Regel und Zwang der Kanon und die Fuge aus der Praxis entstunden; mit den Regeln sei es aber wie mit dem Gesetze; wäre keine Sünde, so wären keine Gesetze; wären keine Fehler, so wären auch keine Regeln. Es folge nicht, lehrt M., daß der, welcher eine Fuge machen könne, gleichfalls die Fähigkeit zur galanten Imitation besitze. Mühe und Fleiß seien lange nicht so hoch zu schätzen, als schöne Erfindung, Lebhaftigkeit, guter Geschmack, hurtiges Naturell, presence d'esprit und gutes judicium, auch bei der allergrößesten Freiheit. Wo diese fehlen, da werde eben dasjenige am allerschwersten, was die meiste Freiheit zulasse. Deshalb müsse jeder gute Komponist ein Original sein; die Kopien würden wenig oder nichts geachtet, und jedes plagium sei zu verwerfen. Alle armseligen Erfinder, wenn sie keine Melodie hätten, ahmeten sie dem Kuckuck und anderem unvernünftigen Viehwerk nach: welches zwar zum Zeitvertreib, aber sonst zu nichts nütze. Die Musik sei keine solche mimische Augenkunst, als die Malerei, sie gehe mehr auf das Innerliche und solle durchs Gehör mit schönen Gedanken und Melodien des vernünftigen Menschen Seele bewegen und erbauen. Ohne das Verständnis dieser Lehrsätze von dem Wesen der „galanten Musik" ist die Thätigkeit und staunenerregende leichte und große Produktivität eines Keiser, Mattheson und Telemann, sind die Jugendwerke Händels gar nicht zu begreifen und zu beurteilen. — Von seinem Freunde Händel, der 1703 nach Hamburg kam, erzählt M.: Er setzte „sehr lange, lange Arien und schier unendliche Kantaten, die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten . . . Er wußte fast nichts als lauter regelmäßige Fugen zu machen, und waren ihm die Imitationen so neu, als eine fremde Sprache, wurden ihm auch eben so sauer. Mir ist es am besten bewußt, wie er seine allererste Oper — Almira, 1705 — scenenweis zu mir brachte und alle Abend meine Gedanken darüber vernehmen wollte, welche Mühe es ihm gekostet, den Pedanten zu verbergen. Hierüber darf sich niemand wundern; ich lernte von ihm, so wie er von mir. Docendo enim discimus." Und wer will es dem fleißigen Manne verdenken, wenn er sich im 2. Schnitte der „kanonischen Anatomie" auch etwas Weihrauch streut und mit stolzen Worten darauf hinweist, daß er „ohne Ruhm zu melden wohl der erste ist, der auf Melodie hart und öffentlich dringet", daß vor ihm noch kein musikalischer Autor gewesen, „der

diesen ersten, vornehmsten und schönsten Teil, welcher schier alle andern, auch die Harmonie selbst in sich faßt und als Untersassen hält, nicht wie der Hahn die heißen Kohlen überhüpfet hätte". — Interessante Gedanken über das Verhältnis zwischen Melodie und Text enthalten M.'s Bemerkungen zu der Bockemeyerschen Schrift „Versuch von der Melodica". Im 8. Teile der Cr. m., im „melodischen Vorhofe" lehrt der Hamburger Theoretiker u. a., daß die Musik mehr die Seelenkräfte, als des Leibes Zierrat zum Zwecke haben, daß sie mehr auf die Beleuchtung und Belebung der Gedanken, als auf die Schmückung der Worte gehen müsse. Die Melodie gibt nach seiner Ansicht erst dem Texte das rechte geistige Leben. Kein Text soll deshalb unter die Melodie gezwungen werden. Repetiert darf nur werden, „was einen vollen sensum hat. Die Wiederholung eines nichts-bedeutenden Wortes ist albern, aber das melisma auf einem solchen Worte ist noch weit alberner; denn die Worte sind der Leib einer jeden Rede, gar nicht der Musik. Die Gedanken oder der Verstand in den Worten sind die Seele der Rede, nicht der Musik. Die Melodie aber ist eine edle Krone dieses Leibes und güldene Sonne dieser Seelen". Unwillkürlich an Mozart werden wir erinnert, wenn M. behauptet, daß eine Musik, ob sie gleich nur mit „schlechten" (sc. schlichten) Worten versehen ist, dennoch ihre Reizungen nicht verliert, sondern viel ausrichten kann; wenn er die größeste und wunderbarste Geschicklichkeit des Komponisten darin findet, daß der Tondichter „geringe Worte mit dem Reichtum lebhafter Empfindungen so zu schmücken weiß, daß der Abgang fast nicht gemerket wird".

III. Der musikalische Patriot.

Die nächsten bedeutenderen Werke unseres einflußreichen Tonlehrers sind in chronologischer Folge „der Göttingische Ephorus", 1727, und der „musikalische Patriot", 1728. Der erstere behandelt ausschließlich kirchenmusikalische Sachen, der letztere dieselben Gebiete in den ersten 12 Betrachtungen. Diese Partien sind in vorliegender Schrift im VI. und VII. Kapitel berührt, welche M.'s Thätigkeit und Einfluß auf dem Gebiete der protestantischen Kirchenmusik besprechen, pag. 61 ff., 67 und 76. — M.'s „musikalischer Patriot", den die Lexikographen Ernst Ludwig Gerber (1790) und Girsching (1800) als ein Werk bezeichnen, „das wegen seiner Seltenheit und wegen der guten Nachrichten, die es enthält, wo nicht eine ganz neue Auflage, doch einen guten Auszug verdiente", ist von unschätzbarem Werte für die Erforschung der da-

maligen Opernzustände; das Buch ist geradezu unentbehrlich bei der historischen Erforschung und Beurteilung der ersten deutschen Oper in Hamburg, wie dies unter zahlreichen andern Autoren auch Ernst Otto Lindner in seinem von echt deutschem Fleiße nnd gründlichem Wissen zeugenden Werke: „Die erste stehende deutsche Oper 1855" dadurch dokumentiert, daß er bei vielen hervorragenden Stellen seiner interessanten Schrift immer wieder auf die theoretischen und ästhetischen Auslassungen des „musikalischen Patrioten" M.'s zurückkommt und die historischen Notizen und Anmerkungen des genannten Buches fleißig benützt.

Im Gegensatz zu der an den deutschen Höfen gepflegten italienischen Oper — der geringe Sinn der einheimischen Fürsten für deutsche Kunst, sowie die Unfertigkeit der damaligen deutschen Sprache waren hauptsächlich im 17. Jahrhundert die Ursachen, daß eine deutsche Oper nicht sobald an den Fürstenhöfen zur Herrschaft gelangen konnte —, entwickelte sich in den größeren Städten aus der im Anfange des 17. Jahrhunderts blühenden Schulkomödie das deutsche Singspiel zu einer eigenen, den dramatischen Geist des deutschen Volkes pflegenden und fördernden Musikgattung. Der Hauptsitz dieser „deutschen Oper" war Hamburg, wo ihr durch die Munifizenz kunstsinniger und vermögender Bürger im dortigen Stadttheater eine Heimstätte bereitet und durch Aufführung der ersten deutschen Originaloper: „Adam und Eva oder der geschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch" von Joh. Theile am 2. Januar 1678 der Grund zu einem vaterländischen Musikdrama gelegt wurde. Die glänzendsten Namen unter den Komponisten und Dirigenten an der Hamburger Bühne sind Kusser, Keiser, Händel, Mattheson und Telemann. Es würde den Rahmen dieser Darstellung ungebührlich überschreiten, wollte ich die Geschichte der ersten deutschen Oper in Hamburg auch nur flüchtig streifen. Ich verweise vielmehr auf das oben genannte ausführliche Buch Ernst Otto Lindners und bemerke noch kurz, daß Blüte und Verfall dieses populären Unternehmens ganz nahe bei einander lagen. Denn die Hamburger Oper trug, obwohl ihr Einfluß auf die Entwickelung der deutschen Musik kein geringer ist, den Todeskeim schon bei ihrer Geburt in sich, weil sie im Gegensatz zur höfischen, italienischen Oper, von der Gunst des gesamten Publikums finanziell über Wasser gehalten, den verschiedenartigsten Anforderungen der Gebildeten und der großen Menge Rechnung tragen und infolgedessen den einheitlichen Kunststil aufgeben mußte. Daher erklärt es sich, daß zur Handlung gehörige Gesänge schließlich auch in plattdeutscher, französischer oder italienischer Sprache vorgetragen, daß neben diesem Sprachmischmasch

die Arien anderer beliebter Komponisten in die Handlung eingeflochten, oder die einzelnen Akte einer Oper von verschiedenen Dichtern und Komponisten verfaßt wurden*). Um die Massen zu kitzeln und die Frequenz des Theaters zu steigern, griff man nicht selten zu den in Venedig beliebten Intermezzi, indem man verschiedene Einakter zu einem Produkte von ungeheuerlicher Heterogenität zusammenfaßte; ja man brachte, als alles das nicht mehr ziehen wollte, eine Art komischer Oper mit frivolen Intriguen und derben, klobigen Lokalwitzen auf die Bühne. Schon im Erscheinungsjahr des „musikalischen Patrioten“ trat, wie es unter diesen Umständen nicht anders sein konnte, ein merklicher Verfall der Hamburger deutschen Oper ein. Die gebildeten Stände blieben nach und nach den Aufführungen fern, und „eine siegreiche Opposition von musikalisch-theologischer Seite“ unternahm in Wort und Schrift den Kampf gegen die in ihrer Blütezeit zu den kühnsten Hoffnungen berechtigende, nunmehr auf ganz falschen Bahnen wandelnde Operngattung. „Diese Bekämpfung“, sagt Lindner pag. 140, „welcher die Geschichte der deutschen Musik den vollständigsten Sieg zuspricht, ging von dem geistreichsten musikalischen Schriftsteller, einem ehemals geübten Opernsänger, Kapellmeister, Opernkomponisten und Übersetzer aus — von Mattheson selbst.“

Während nämlich die eine Partei der Opernfeinde von der Kanzel gegen das „Satanswerk“ eiferte, die andere nach polizeilicher Abhilfe rief, schlug M. den sicheren Weg der Belehrung und Aufklärung ein, indem er in seinem „musikalischen Patrioten“ durch ästhetische, ethische und soziale Gründe nachzuweisen suchte, daß die Hamburger Oper in den zuletzt angenommenen Formen nicht mehr existenzberechtigt war, daß die Herrschaft auf musikalisch-dramatischem Gebiete längst einer anderen Kunstgattung, nämlich der Oratorien- und Passionsmusik zugefallen sei. — Wie Reinhard Keiser (geb. 9. Januar 1674 zu Teuchern bei Weißenfels, gest. 12. Sept. 1739

*) Gegen dieses, jeder künstlerischen Einheit der Oper hohnsprechende, Verfahren erhob M. schon in der Critica musica 1722 seine warnende Stimme: „Sollte dergleichen Aristokratie ferner bei den Opern einreißen“ — er redet von der Oper „Muzio Scaevola“, in welcher die einzelnen Akte von Buononcini, Mattei und Händel herrührten — „so dürfte vors erste schwerlich unter den Komponisten ein Monarch entstehen, und viel weniger unter denen hiesigen Ortes“. — „Wahr ist's, daß in England sowohl als hier seit einigen Jahren viele Dramata schändlich zerflickt, zerlappt und wie ein Harlequinskleid mit allerhand artigen Lumpen ausstaffirt worden sind. Aber die Verfasser sind daran nicht schuld, sondern bisweilen die Caprice einer Sängerin, bisweilen der Unverstand eines Direktoris, welcher meinet, was nur schön sei, müsse sich gleich an allen Orten passen; bisweilen auch der Gout bei den Zuschauern, welchen man es öfters nicht bizarr genug machen kann“.

zu Hamburg) die musikalische, praktische Seite der Hamburger Oper repräsentiert, so ist mit dem Namen Mattheson der theoretische, ästhetische Teil derselben verknüpft. Doch möchte ich noch ganz kurz M.'s Thätigkeit als Opernkomponist beleuchten, bevor ich ihm auf das theoretisch-ästhetische Gebiet folge, das er mit souveräner Macht wie kein zweiter beherrscht. — Mit dem genialen, überaus rasch produzierenden Keiser, der sich bis 1728 ausschließlich der Opernkomposition widmete und zuletzt auf die stattliche Zahl von 116 dramatischen Werken zurückblicken konnte, vermag sich M., der es bloß zu der bescheidenen Summe von 8 Opern brachte, nicht zu messen. Aber diesen Bühnenwerken jeden künstlerischen und historischen Wert absprechen, dem Kompositionstalente M.'s jegliche Achtung versagen zu wollen, wäre ungerecht und von einer einseitigen, parteiischen Beurteilung nicht weit entfernt. Was an den Jugendopern Händels, Keisers und Telemanns zu tadeln und zu loben ist, das kann man, ohne Widerspruch fürchten zu müssen, zum größten Teile auch auf M.'s Opern „Plejades" (1699), „Porsenna" (1702), „Cleopatra" (1704) u. a. übertragen. Wie bei den anderen Komponisten der Hamburger Bühne, so treten uns auch in diesen Opern jene seichten Texte entgegen, welche die antike Götter- und Heldengeschichte den Zuschauern oft ohne jede Spur von idealem Gehalte zu vermitteln suchen. Von einem einheitlichen Kunstwerke, von einem Plane, der die Erfordernisse eines musikalischen Dramas berücksichtigt, ist keine Rede. Insbesondere verhinderte der scenische Pomp jegliche Entwickelung einer dramatischen Musik. Die Harmonie ist manchmal recht dürftig, und dieser Armut entsprechen so recht die fast durchweg bloß mit der Baßstimme begleiteten Recitative. In den Duetten und Terzetten sind noch nicht die einzelnen Charaktere der Darsteller unterschieden, so daß diese Tonstücke vorwiegend bloß als mehrstimmige Gesänge erscheinen. Die Instrumentation der Ouverturen, der meisten Arien und Finales besteht hauptsächlich in der Anwendung des Streichorchesters, das M. hie und da durch eine Solo-Violine oder Solo-Bratsche noch mehr belebt. Doch finden sich Arien, in denen er gewisse Affekte durch eine bestimmte Tonfärbung zu charakterisieren sucht; dann nimmt er Flöten, Oboen u. a. Instrumente dazu. Cf. die Beispiele aus „Henrico IV." Nr. 2, 3 und 4 der Beilagen. Nicht genug kann an den Keiserschen und Matthesonschen Opern der Umstand gerühmt werden, daß dort fast alles gesungen, daß mit ganz geringen Ausnahmen ein deutscher Text von einer deutschen Musik begleitet und getragen wird. Insbesondere hat sich M. von den „protzigen Italienern und prahlerischen Franzosen" frei zu machen gesucht, und eine ausgesprochene Opposition gegen die

Ausländer zieht sich wie ein roter Faden durch fast alle seine Werke. Anerkennenswert sind auch seine Bestrebungen, den Textinhalt durch einen treffenden musikalischen Ausdruck wiederzugeben, Stimmung und Situation, wenn auch nur im Allgemeinen, zu charakterisieren und treffende Motive, sowie charakteristische Harmonieverbindungen zu erfinden. Die Deklamation ist bei M. durchweg eine natürliche, hauptsächlich deshalb, weil er im Einklange mit seiner Forderung, daß die dramatische Schreibweise „so singen lehre, als ob man nur rede, und wiederum so zu reden wisse, als ob man nur singe", den sinnstörenden Gebrauch der Koloraturen fast überall aufgibt. Mit seinen Arien, die nicht wie bei den Italienern aus der Motette, sondern aus dem Liede entwickelt sind und durchaus nichts Schablonenhaftes an sich tragen, erzielt er oft hohe dramatische Wirkungen. So erscheint uns M., bei dem sich die ersten Keime dramatischen Ausdrucks und treffender Charakteristik finden, als ein Vorläufer Glucks und Mozarts. — Noch zu erwähnen ist, daß er sich zu der Oper „Boris Goudenon, oder die mit der Neigung glücklich verknüpfte Ehre", 1710, den Text selbst dichtete. Derselbe findet sich, von M.'s Hand geschrieben, auf der Hamburger Stadtbibliothek in dem Bande »Miscellanea Matthesonia«. Der „Dichterkomponist" ließ dieses Werk nie aufführen. Eine bis zur völligen Abneigung sich steigernde Unlust am Theaterwesen, der beginnende Verfall der Hamburger Oper und die verschiedensten Chikanen vor und hinter den Kulissen mögen mit die Ursachen gewesen sein, weshalb dieses Werk seiner ureigensten Muse nicht zur Aufführung kam. Als er 1711 seinen „Henrico IV." auf die Bühne brachte, mußte er die meisten Arien deshalb drucken lassen, „damit sie nun eine günstigere Aufnahme fänden, da bei der Aufführung Neid, Malice oder Unwissenheit die Zuhörer alles andere, nur keine Harmonie hätten hören lassen". —

Wenn wir M.'s theoretisch-ästhetische Abhandlungen über das Wesen und die Bestimmung der Oper im „musikal. Patrioten" lesen — er hat zumeist die Hamburger Bühne im Auge — so erscheinen uns der Hang zum Religiösen, sowie die, seiner jetzigen Thätigkeit eigene musikalisch-theologische Richtung als die wichtigsten Phasen der Charakterentwicklung dieses eigenartigen Mannes. Er, der früher mit seinem Freunde Reinh. Keiser zu den Repräsentanten der Hamburger Lebewelt und liebenswürdigen Flattergeister gehörte, betrachtet jetzt das Opernwesen, nachdem er von den „gläsernen Gottheiten der Schaubühne und illuminierten Scenenhelden" Abschied genommen und später das Kanonikat am Dom übernommen hatte, von einer ganz anderen, ernsten Seite. Zunächst sucht er zu beweisen, daß

„Theatrum" von jeher ein sehr ehrwürdiges Wort und Ding war und etwas „Ernsthaftes und Heiliges, Abgesondertes und Erhebliches" bedeute. Als die logische Folge seines Grundsatzes: „Alles, was auf die Menschen wirken soll, muß theatralisch sein, und ist auch theatralisch", erscheint sodann, gleichsam als Einleitung zu seinen späteren Betrachtungen über das Operntheater, die von ihm durchgeführte Erweiterung des Begriffs „Theatrum". So schildert er eingehend und nicht ohne Absicht das dramatische Wesen im protestantischen Gottesdienste, im „Regierstande" (Krönungen, Huldigungen, Einzüge, Audienzen), in der „heiligen Justiz" (Schafott, Galgen, Pranger). „Was sind die Promotiones und dabei vermachten Ceremonien anders, als ein ehrwürdiges Schauspiel?" fragt M., wenn er dem „Lehrstande auf Universitäten" eine dramatische Seite abzugewinnen sucht. Beim „Wehr- und Kriegsstande" bezeichnet er feierliche Vorstellungen, Paraden, Musterungen, Märsche, Gefechte als »Theatres de la Guerre«; hochzeitliche Ehrenmahle, Geburtsfeste, Gevatternstände sind ihm dramatische Vorstellungen im „Nähr- und Hausstande". Sogar ein Leichenbegängnis ist in seinen Augen eine theatralische Handlung.

Höchst interessant sind die im „musikal. Patrioten" mit der 13. Betrachtung beginnenden Ausführungen M.'s über das Theater im allgemeinen und besonderen, über den wahren Endzweck und Nutzen eines guten Operntheaters, über die Theaterbesucher, über die Ursachen des verdorbenen Geschmacks, sowie über die Gründe des Verfalls der Hamburger Oper. „Wenn man", sagt er, „philosophisch vom Theater reden wollte, so ist solches zweierlei: ein allgemeines und ein besonderes. Jenes ist die ganze Welt, dieses ist eine Abbildung derselben im Kleinen. Jenes enthält manchen Scherz unter seinem Ernst; dieses manchen Ernst unter seinem Scherz. Jenes muß der Ehrsucht, Gewaltthätigkeit und vielen Affekten herhalten; dieses nur allein dem Mißbrauch, der Gleichgültigkeit und dem Spott. Jenes hat wichtige und ewige Folgen; dieses ziehet wenig nach sich, währet und ergötzet nur eine Zeit lang etliche besondere Kenner; denn die Übrigen sehen es an, wie die Kuh das neue Thor, oder wie eine Viehmagd die Gemälde von Michel Angelo. Auf jenem Theatro bringt man sein ganzes Leben zu, auf diesem nur einige Stunden. Jenes endlich ist ein Original; dieses eine Copie." — Zum Operntheater übergehend, bezeichnet er dasselbe als eine kleine Kunstwelt, auf einer ansehnlichen Schaubühne errichtet und dazu gemacht, „daß durch geschickte Personen und Maschinen große Dinge und rühmliche Thaten musikalisch und angenehm nachgeahmt werden". Daraus folgert er, daß man als Opernpersonal nur gelehrte und erfahrene Leute, kein „zusammenge-

rafftes Gesindel" gebrauchen könne, daß bloß hohe Sachen und keine „Pickelhäringspossen" auf das Operntheater gehören. Nach M.'s Ansicht sollen Oper und Theater veredelnd und bildend auf die Massen wirken. Der wahre und einzige Endzweck der Schauspiele muß deshalb der sein, daß die „Tugend gepriesen, das Laster beschämt, die Ungewißheit menschlicher Hoheit mit Fingern gezeigt, die geschwinde Veränderung der Ehren bemerkt, und das unglückliche Ende aller Gewaltthätigkeit und alles Unrechtes gewiesen werde. Die sonderbaren Eigenschaften des Stolzes und der Hoffahrt sollen durchs Theatrum bloßgestellt, Thorheit und Falschheit verächtlich, und durchgehends alle bösen Dinge zu Schanden und Spott gemacht werden". Die bloße Ergötzlichkeit dagegen darf als Zweck des Theaters stets nur secundo loco stehen; denn gefährlich und unvernünftig ist es, wenn dieselbe zur Hauptsache wird, wenn die Besucher „kaltsinnig sind, maßen ihnen der Ort weiter zu nichts dienet als zur Gesellschaft, oder, wenn's hoch kömmt, zu einer unschuldigen Ergötzung an der lieben Musik, falls sie etwas davon verstehen". Solche Leute sollten nach seiner Ansicht das Theater überhaupt meiden. Im Verlaufe seiner Ausführungen sucht M. die Aufmerksamkeit auf jene Hindernisse zu lenken, welche dem wahren Endzweck des Operntheaters entgegenstehen und den Verfall der Kunst herbeiführen. Als solche Gegenströmungen bezeichnet er den unsittlichen Lebenswandel mancher „Opernleute", sowie das Bestreben, obscöne Texte in Musik zu setzen und statt tugendreicher Vorstellungen „Marktschreierzoten" öffentlich und und musikalisch aufzuführen, wodurch die Musik mißbraucht und „das Lob des Höchsten hintangesetzt wird". Doch dürfe man nicht glauben, daß er deshalb Opern mit erlaubter „Kurzweil" ausschließen wolle. „Es muß vielmehr eine Abwechslung der Lust halber da sein, und eine Lust der Besserung halber, welche Besserung man durch ergötzliche Vorstellungen, wenn sie in ihren Schranken bleiben, oft mehr, als durch trockene Lehrsätze erhält." Die Singspiele dürfen aber keine „Geringspiele" sein, und das spöttische und lächerliche Wesen derselben sollte man getrost den Komödiantenbühnen überlassen. Geschieht das nicht, und ziert man trotzdem solche „verkehrte, böse Opern" mit Melodien, so kommt es ebenso heraus, als wenn man Schlangen und Kanarienvögel, Tiger und Löwen zusammenpaart. „Die Leute", heißt es weiter, „lachen auch zwar erst ein wenig darüber; doch zuletzt thut ihnen der Magen weh. Wer sich zu diesem Kornbranntwein einmal gewöhnet, dem schmeckt hernach weder der beste Tokayer, noch das beste Wildpret: er verliert allen Appetit. Und das nenne ich den verdorbenen Geschmack." M. ist mit dem alten Satze: de gustibus

non est disputandum nicht einverstanden. Die Gründe eines rechten, gesunden Geschmackes müssen nach seiner Ansicht bei allen Vernünftigen außer Streit sein. Schön reden sei Singen, wie denn von allen Poeten das canere gesagt werde; obwohl die wenigsten heutzutage was davon verstünden und doch darüber räsonieren möchten. Man könne nicht schöner reden, als durch Musik. Das allererste Erfordernis aber sei Melodie, Inventio und wieder Melodie und Inventio. Diese müsse charakteristisch sein und dürfe daher vor Allem nicht mit Koloraturen überladen werden. „Es zürnen auf einem feinen Operntheater keine Hopfenmarktsweiber oder Karrenschieber. Wenn aber ein König zürnet, braucht er ganz andere, edlere Ausdrückungen dazu, als wenn ein gemeiner Mann zanket. Wie kann man z. B. einem heroischen König ebenso solche ha, ha, ha, ha in den Mund legen, wie einem jungen Liebhaber und mühsamen Ständchenbringer? Das kommt nur davon her, daß man so selten die Charaktere unterscheidet". Von jener Forderung, der Deutlichkeit des Ausdruckes zu liebe den Gebrauch der Koloraturen zu beschränken, ist aber die andere Grundregel M.'s, in der Musik stets den natürlichen Ausdruck zu wählen, nicht zu trennen. „Die Musik", sagt er in dieser Beziehung „hat einen göttlichen, himmlischen, gebenedeiten Ursprung und ist, soweit sie diese Welt angeht, in der selbständigen Natur gegründet. Die Natur giebt uns Regeln. Uns nur, nicht sich. Die Regel der Natur ist die Natur selbst. Und diese leitet uns alle bei der Hand. Diese Hand aber ist nichts anderes als sensus, und in Musika absonderlich auditus."

Berücksichtigen wir neben diesen, wenn auch oft zopfigen, so doch sehr einflußreichen Ansichten noch die hohe Achtung, welche M. den guten Opern zollt, indem er dieselben als die „besten Musikschulen" und diejenigen Kantoren, welche zuvor beim Theater waren oder im Opernstil bewandert sind, als in der Regel brauchbarer und musikalisch gebildeter, denn andere bezeichnet: so dürfen wir uns nicht wundern, wenn er zuletzt die Opern »quoad musicam, in eben dem praedicato als Universitäten, quoad cetera studia« nennt. Freilich dürfe man nach seiner Meinung, wie vom Studentenleben, so auch von ihnen keine beständige Profession machen. — Leider wurden die guten Ratschläge M.'s von den Direktoren der Singspiele nicht befolgt; immer tiefer sank die erste deutsche Oper in künstlerischer und materieller Hinsicht. Dagegen gewann eine, aus dem deutschen Singspiel zum Teil hervorgegangene Kunstgattung täglich neue, begeisterte Anhänger: die religiös-dramatische Oratorien- und Passionsmusik nahm um diese Zeit längst eine dominierende Stellung ein, und der größte

Teil der Bevölkerung zog es vor, dem weihevollen Kirchen- und Kunstgesange in den Oratorienaufführungen zu lauschen, statt sich an den Lokalwitzen der deutschen Singspielbühne oder an dem Flittergold und der Kehlfertigkeit italienischer Primadonnen zu ergötzen. Und wenn M. in seinem „musikal. Patrioten" als den letzten Grund für den Verfall der Hamburger Opernbühne den verdorbenen Geschmack mit den »Operas comiques« bezeichnet, wenn er ferner behauptet, eine Opera comique (wie die Hamburger) widerspreche sich selbst, wie ein höllisches Paradies, so hat er damit das Ausgelebtsein der ersten Gestalt der deutschen Oper schlagend nachgewiesen und zugleich jener vorhin genannten musikalisch-religiösen Richtung die Wege geebnet, die in Händel, Bach, Graun u. a. ihre Erfüllung gefunden hat. In dem der Hamburger Stadtbibliothek gehörigen Exemplar des „musikal. Patrioten" findet sich, von M. als handschriftliche Ergänzung beigefügt, folgender Nekrolog über diese, einst so hoffnungsreiche Epoche: „Endlich wurde das alte Opernhaus, so über 70 Jahre gestanden, auf dem Einbeckischen Hause von der Wittwe Sentruppen mit allen Maschinen öffentlich im Ausruf an einen Zimmermeister Namens Marquard um 3025 Mark Banko verkauft. Solches geschah 1750, den 7. Januarii." — Es geschah ein Jahr zuvor, als Händel mit „Jephta" die Zahl seiner unsterblichen Oratorien abschloß, und in demselben Jahre, als das protestantische Deutschland den Schwanengesang Joh. Seb. Bachs, seines größten Kirchenmusikers, vernahm; es geschah zu einer Zeit, als die Heroen der evangelischen Kirchenmusik durch ihre Oratorien und Passionen auf religiös-dramatischem Gebiete Ruhmesernten hielten, die nicht zum geringsten Teile einer frühzeitig ausgestreuten Saat M.'s entsproßten, jenes großen Theoretikers und Kritikers, der weniger durch seine eigenen Kirchenkompositionen, als durch zahlreiche Schriften einem beträchtlichen Teile des deutschen Volkes das Verständnis für diese, der musikalischen Kunst neu eröffneten Gebiete und jene riesigen Geisteswerke erschließen half.

IV. Der vollkommene Kapellmeister.

Das umfangreichste und wichtigste theoretische Werk M.'s: „Der vollkommene Capellmeister, d. i. gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will", 1739, in Fol. 5 Alph., 11 Bogen ohne die 8 Bogen lange Vorrede, behandelt die in den 3 „Orchestern", in der »Critica musica«, in der „großen

und kleinen Generalbaßschule", 1731 und 1735, sowie im „Kern melodischer Wissenschaft", 1737, oft recht knapp abgehandelten, wichtigen Materien aus der Musiktheorie und Ästhetik in ausführlicher*) und manchmal so geistreicher Weise, daß dieses Werk geradezu ein grundlegendes**) genannt werden muß. Wurzelt doch der so zahlreich verästelte musikalische Bücherbaum unseres Jahrhunderts mit seinen Blättern über Harmonielehre, Kontrapunkt und Kompositionslehre, über musikalische Kunstphilosophie u. dergl. in letzter Linie zumeist in diesem großartig angelegten Werke M.'s, und manche neueren Forschungen und ihre Ergebnisse auf den vorhin genannten Gebieten bringen verwandte Saiten im „vollk. Kapellmeister" zum Mittönen; ja, oft finden wir bei M. Auffassungen und Theorien, die, wenn sie unser Jahrhundert berücksichtigte oder zur Ausführung brächte, epochemachend sein und als neu erscheinen müßten. War doch M. derjenige Mann, welcher infolge seiner universalen Bildung mit den Kunstanschauungen des klassischen Altertums innig vertraut war, dem zahlreiche Werke bedeutender Italiener und Franzosen zu Gebote standen, der den unsterblichen Tonschöpfungen eines Händel und Bach sowie den ewig schönen Melodien Reinh. Keisers als Zeitgenosse lauschen konnte, der wie kein zweiter befähigt war, das Gebiet der Kunst, welches sich der Genius der Musikheroen auf seinem Adlerfluge für Jahrhunderte eroberte, mit kritischem Blicke zu überschauen, aus jenen gewaltigen Kunstwerken, unterstützt von einer reichen praktischen Erfahrung, gewichtige theoretische Regeln und Lehren zu abstrahieren und dieselben in gesunder, kerniger, deutscher Sprache seinen zahlreichen Schülern und Jüngern zu vermitteln. Ich glaube deshalb vielen Musikern einen Dienst zu erweisen, wenn ich, obgleich in gedrängter Form, näher auf dieses merkwürdige Buch eingehe, das u. v. A. bekanntlich auch Joseph Haydn beim Studium der musikalischen Setzkunst fleißig benützte, wenn ich es unternehme, M. als den großen Theoretiker und geistreichen musikalischen Schriftsteller des 18. Jahrh. im Lichte des „vollkommenen Kapellmeisters" zu schildern.

Schon die Vorrede dieses Buches, der er als ein Feind aller Halbheiten nicht ohne Absicht folgendes Citat von Erasmus voranstellt: »Pleraeque res sunt, quas si facias acriter, plurimum con-

---

*) Mattheson bringt oft einen wichtigen Gegenstand in mehreren Büchern, „jedoch mit anderen Umständen" zur Sprache, „daß es besser kleben soll und weil daran gelegen ist".

**) H. v. Riehl, Mus. Charakterköpfe, I. p. 68: „So ist in M.'s ‚vollkommenem Kapellmeister' der Grundbau einer Ästhetik der Tonkunst gegeben, auf dessen Hauptpfeiler unsere Kunstphilosophen bis in die neueste Zeit weitergebaut haben."

und kleinen Generalbaßschule", 1731 und 1735, sowie im „Kern melodischer Wissenschaft", 1737, oft recht knapp abgehandelten, wichtigen Materien aus der Musiktheorie und Ästhetik in ausführlicher*) und manchmal so geistreicher Weise, daß dieses Werk geradezu ein grundlegendes**) genannt werden muß. Wurzelt doch der so zahlreich verästelte musikalische Bücherbaum unseres Jahrhunderts mit seinen Blättern über Harmonielehre, Kontrapunkt und Kompositionslehre, über musikalische Kunstphilosophie u. dergl. in letzter Linie zumeist in diesem großartig angelegten Werke M.'s, und manche neueren Forschungen und ihre Ergebnisse auf den vorhin genannten Gebieten bringen verwandte Saiten im „vollk. Kapellmeister" zum Mittönen; ja, oft finden wir bei M. Auffassungen und Theorien, die, wenn sie unser Jahrhundert berücksichtigte oder zur Ausführung brächte, epochemachend sein und als neu erscheinen müßten. War doch M. derjenige Mann, welcher infolge seiner universalen Bildung mit den Kunstanschauungen des klassischen Altertums innig vertraut war, dem zahlreiche Werke bedeutender Italiener und Franzosen zu Gebote standen, der den unsterblichen Tonschöpfungen eines Händel und Bach sowie den ewig schönen Melodien Reinh. Keisers als Zeitgenosse lauschen konnte, der wie kein zweiter befähigt war, das Gebiet der Kunst, welches sich der Genius der Musikheroen auf seinem Adlerfluge für Jahrhunderte eroberte, mit kritischem Blicke zu überschauen, aus jenen gewaltigen Kunstwerken, unterstützt von einer reichen praktischen Erfahrung, gewichtige theoretische Regeln und Lehren zu abstrahieren und dieselben in gesunder, kerniger, deutscher Sprache seinen zahlreichen Schülern und Jüngern zu vermitteln. Ich glaube deshalb vielen Musikern einen Dienst zu erweisen, wenn ich, obgleich in gedrängter Form, näher auf dieses merkwürdige Buch eingehe, das u. v. A. bekanntlich auch Joseph Haydn beim Studium der musikalischen Setzkunst fleißig benützte, wenn ich es unternehme, M. als den großen Theoretiker und geistreichen musikalischen Schriftsteller des 18. Jahrh. im Lichte des „vollkommenen Kapellmeisters" zu schildern.

Schon die Vorrede dieses Buches, der er als ein Feind aller Halbheiten nicht ohne Absicht folgendes Citat von Erasmus voranstellt: »Pleraeque res sunt, quas si facias acriter, plurimum con-

*) Mattheson bringt oft einen wichtigen Gegenstand in mehreren Büchern, „jedoch mit anderen Umständen" zur Sprache, „daß es besser kleben soll und weil daran gelegen ist".

**) H. v. Riehl, Mus. Charakterköpfe, I. p. 68: „So ist in M.'s ‚vollkommenem Kapellmeister' der Grundbau einer Ästhetik der Tonkunst gegeben, auf dessen Hauptpfeiler unsere Kunstphilosophen bis in die neueste Zeit weitergebaut haben."

ducunt; sin ignaviter, officiunt. Velut ea, quod genus est Musica Poëticaque. Sunt rursus quaedam, quae degustasse sit satis«, ist sehr merkwürdig. Wird doch im 4. Abschnitte derselben, welcher als Fortsetzung der Abhandlungen im 3. „Orchester" gelten kann, das Haupt der „Pythagoräer", der Leipziger Professor Lor. Christoph Mizler, † 1778, Herausgeber der „musikalischen Bibliothek", ein auf die Wichtigkeit der Mathematik in musikalischen Dingen schwörender Gelehrter, heftig angegriffen. M. gibt zu, daß die Mathematik eine weit um sich greifende Instrumental-Disziplin sei, welche in der Harmonik, auch in der Notenschreibkunst, bei der Geltung der Zeitmaße, ingleichen bei Verfertigung von allerhand Instrumenten zur Verstärkung des Schalles und Widerschalles, so viel die äußere Form betrifft, fast solche Dienste thue, wie die Buchdruckerkunst in der allgemeinen Gelehrsamkeit. Das sei kein Geringes, obwohl in Anbetracht des Ganzen nur ein Kleines. Doch, wie Mizler zu glauben und zu lehren, die Mathematik sei der Musik Herz und Seele, die Gemütsveränderungen, welche durch Singen und Klingen hervorgebracht werden, hätten bloß in den äußerlichen Verhältnissen der Töne ihren Grund, sei noch viel ärger und irriger. — „Des Herzens Bewegung (beim Anhören der Musik) hat ihren Grund in den sehr verschiedenen Begriffen, die das Gemüt den vielfältigen Umständen nach mit ihnen verbindet. Die Seele wird gerührt durch die geschickte, immer neu ersonnene und unerschöpfliche Zusammenfügung, Abwechslung, Anwendung, Mischung, Eigenschaft, Ab- und Einführung, Erhöhung, Tiefe, Schritte, Sprünge, Verweilung, Beschleunigung, Wendung, Stärke, Schwäche, Heftigkeit, ordentliche und außerordentliche Bewegung, Besänftigung, Aufschub, Stille und tausend andere Dinge mehr, die kein Zirkel, kein Lineal, kein Maßstab, sondern nur der edlere, innere Teil des Menschen begreifen und beurteilen kann, wenn ihn Natur und Erfahrung unterrichtet und belehrt hat." — „Alles, was in der Musik vorgehet, gründet sich auf die mathematischen Verhältnisse der Intervalle ungefähr so, wie etwa die Schiffahrtskunst auf Anker und Taue. Der Kompas aber ist doch ein ganz anderer und edlerer Wegweiser als Masten und Wind. Die Natur bringt den Klang und alle seine, auch die größestenteils noch unbekannten Verhältnisse hervor. Der Mathematikus hat sich von jeher viele Mühe gegeben, diesen Klang und dessen Verhältnisse in Ordnung und Rechnung zu bringen, welches aber bis dato noch gar nicht völlig geschehen ist, auch vermutlich in dieser Welt nimmer geschehen wird, weil es mit den Klängen ins Unendliche fortgehet. Der Musikus hergegen beurteilet und verbessert diese mangelhafte und gewissermaßen

ohne Wirt gemachte Rechnung und weiß sich wohl damit zu behelfen, daß er seine Klänge zu einer wunderbaren Wirkung bringet. — Intervalle müssen wir haben. Wer tanzen will, muß Schritte und Sprünge thun können. Aber, wer die Intervalle nach ihrer Zirkelgröße und die Schritte nach ihrem Fußmaß am allerbesten kennt, weiß darum noch lange nicht, wie er geschicklich mit den ersten umgehen und etwa durch Hilfe der anderen ein Frauenzimmer auf angenehme Art führen soll. Wir rühmen nicht den Pinsel, sondern den Maler. — Die Mathematik hat keine Herrschaft über die Liebe, über die Musik, über die Natur. — Menschliche Gemüter gleichen dem Papier; Mathesis ist die Feder, Klänge sind die Tinte, aber die Natur muß der Schreiber sein. — Geschickte Bildhauer wußten vorlängst die äußerlichen Verhältnisse menschlicher Gliedmaßen ziemlich wohl anzugeben. Das hatten sie durch ihre Augen und Hände aus dem großen Buche der Natur abgenommen; denn es sind sicht- und fühlbare Dinge. Hernach hat man das bereits Bekannte mit Zirkeln und Linien genauer abgemessen; allein der Ursprung, das Herz und die Seele menschlicher Geschöpfe und Schönheit steckt deswegen nimmermehr in dergleichen mathematischen Abmessungen, sondern diejenige Kraft, die Gott in die Natur gelegt hat. Ich habe viele Portraits machen, aber niemals einen Maßstab dabei gebrauchen sehen. — Es giebt unzählige innerliche Verhältnisse, die sich von großen Künstlern malen, aber von niemand messen lassen. Ich meine des Menschen Gemütsbewegungen, welche sich in den allerfeinsten Gesichtszügen und geringsten Wendungen der Augen, Muskeln, Linien u. s. w. unbegreiflicher Weise verraten und verändern. Evocat in vultus animi conamina pictor*). Da hört die Mathematik ganz auf, und da fängt die wahre Schönheit erst recht an. Also: die guten mathematischen Verhältnisse machen nicht alles aus. Das ist ein alter, eigensinniger Irrtum, — die unendliche, unbegreifliche, unermeßliche Mischung; die gescheide und geübte Anwendung; die ungenannte, angeborene und nie zu erlernende Anmut; das, ich weiß nicht was; die innerlichen, natürlichen und moralischen Verhältnisse, samt derselben herzrührenden Gebrauch enthalten die wahren Kräfte melodischer und harmonischer Wirkungen zur Erregung des empfindlichsten Wohlgefallens. In der Physik und Naturkunde liegen demnach die ersten, aufrichtigen Gründe der Tonkunst. — Die Tonkunst soll aus dem Brunnen der Natur, nicht aus den Pfützen der Arithmetik ihr Wasser schöpfen. Die Musik ist über, aber nicht wider die Mathematik."

---

*) In die Blicke verlegt des Geistes Blitze der Maler.

Aus diesen Bestrebungen M.'s, die Musik als einen eigenen, sehr bedeutenden Kunstzweig hinzustellen, erklärt sich sein rastloser Eifer, das Ansehen der „musikalischen Wissenschaft" und ihrer Vertreter nach allen Seiten hin durch gründliche theoretische und historische Durchforschung der musikalischen Gebiete zu heben. Sind doch die ersten Anfänge musikalischer Vereinigungen wie das „Cymbalische Reich" (gegründet vom Kapellmeister Adam Krieger, † 1666) und die „Societät der musikalischen Wissenschaft" (gegr. von Mizler 1738) charakteristische Zeichen dieser Zeit, die uns das stürmische Vorwärtsstreben der Gelehrten auf einem, obgleich uralten, so doch verjüngten Kunstfelde erkennen lassen. Im 7. Kapitel der Vorrede u. a. a. Orten seiner Werke fordert deshalb M., es müsse die „harmonische Wissenschaft" auf großen und hohen Schulen (Universitäten) von ordentlichen und tüchtigen Lehrern (Professoren) vorgetragen werden, wie vor Alters hin und wieder in Spanien, Italien, Frankreich und Deutschland geschehen sei und noch in England geschehe*). Er ist sogar erbötig, für diese seine Lieblingsidee pekuniäre Opfer zu bringen, wenn er schreibt: „Ich wollte meines Teiles gerne etwas zur Stiftung eines musikalischen Professorats in Leipzig testamentlich vermachen, wenn nur einige Gehilfen da wären. Könnte in meiner Vaterstadt etwa ein Lektor auf diese Weise am Gymnasium bestellet werden, würde mir's zehnmal lieber sein."

Der I. Teil des „vollkommenen Kapellmeisters" enthält eine in Kapitel eingeteilte „wissenschaftliche Betrachtung der zur völligen Tonlehre nötigen Dinge". Wir begegnen da wieder seinen alten Lieblings- und Grundsätzen: „Alles muß gehörig singen"! „Musika ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig aneinander zu fügen und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wohllaut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden." Deshalb widmet er das 3. Kapitel dem Klange und der „musikalischen Naturlehre". Er vergleicht ganz richtig den Klang in der Luft mit der Zirkelbewegung der durch einen eingeworfenen Stein bewegten Wasserfläche und ist über das Wesen der Obertöne völlig unterrichtet. Als Praktiker rät er den Komponisten,

---

*) Solche an Universitäten oder Gymnasien lehrende Musikprofessoren waren
Franchinus Gafurius, † 1522 zu Mailand;
Francisco de Salinas, † 1590 zu Salamanca;
Joachim Fabricius, † 1647 zu Stettin;
Joh. Georg Ebeling, † 1676 zu Stettin;
Joachim Mayer, † 1732 zu Göttingen, u. a. —
Die Universität Oxford besaß zu M.'s Zeit bereits ein Musikprofessorat.

die Aliquottöne der Kunst nutzbar zu machen und in ihren Instrumentalsachen solche Saiten fleißig ins Spiel zu bringen, „die mittelst der natürlichen Beistimmung andere ihres gleichen verstärken, sich im Klange vereinigen und den Wohllaut unvermerkter Weise verdoppeln". Schließlich untersucht er die Wirkungen der Musik auf die Gemütsbewegungen und Leidenschaften der Seele, die er als wahre Materien der Tugend bezeichnet, welche ein vollkommener Kapellmeister (sc. Komponist) völlig inne haben muß, „sonst kann er Tugend und Laster nicht mit seinen Klängen vorstellen und dem Gemüte des Zuhörers die Liebe zu jenen (Tugenden) und den Abscheu vor diesen (Lastern) nicht geschickt einflößen". „Denn das ist die rechte Eigenschaft der Musik, daß sie eine Zuchtlehre vor andern sei." Mag man es auch als Naivetät der Zopfzeit bezeichnen und darüber lächeln, wenn M. den Komponisten theoretisch zeigen will, wie die Affekte der Freude, der Liebe, der Begierde, der Traurigkeit u. a. musikalisch-psychologisch darzustellen seien; wenn er sich gegen jede zu ausgedehnte Schilderung des Äußerlichen, Zufälligen ausspricht und auf Erfassung der inneren Verhältnisse, der psychologischen Vorgänge des musikalisch darzustellenden Seelenlebens dringt: das darf ihm die Musikgeschichte nicht vergessen, daß er zuerst den frivolen Auffassungen seiner Zeit über Zweck und Wesen der Kunst als ein wahrer Priester Apollos entgegentrat und dieselbe von ihrer ethischen Seite betrachtet wissen wollte, damit sie zu einem wichtigen Erziehungsfaktor des Menschengeschlechts werden könne; daß er zuerst von den Komponisten eine subjektive Empfindung der zu schildernden Affekte und Leidenschaften verlangte, damit ihre Wirkung auf das Gemüt des Tondichters zu natürlichen Ausgangspunkten einer charakteristischen Musik würde; daß er es hauptsächlich war, der den Kapellmeistern und Komponisten das Studium des Seelenlebens, die Verbindung der Naturlehre des Klanges mit der Affektenlehre und Psychologie immer wieder ans Herz legte, um sie zu einer zielbewußten Thätigkeit anzuleiten. — Im Zusammenhange mit M.'s. Behauptung, die Musik sei eine Zuchtlehre, steht der Inhalt des 5. Kapitels: „Vom Gebrauch der Musik im gemeinen Wesen", das von der politischen Wichtigkeit und staatsmännischen Bedeutung der musikalischen Kunst handelt. — Die Kirchenmusik, welche er für einen beträchtlichen Teil des öffentlichen Gottesdienstes hält, zählt er zu den Vorboten der Reformation, und für die große Bedeutung, die er diesem Teile der „politisch-musikalischen Lehre" beimißt, sprechen seine hohen Anforderungen an die Kapellmeister, Kantoren, Organisten, Sänger, Instrumentalisten und Chorknaben, sowie der Wunsch „keine Diener (Prediger) des göttlichen Wortes zuzulassen, die der Musik

unerfahren sind." — Das öffentliche, weltliche Musizieren bedarf nach seiner Ansicht „einer großen obrigkeitlichen Ausbesserung, falls dasselbe gute Bürger und tugendhafte Einwohner und nicht vielmehr zu allerhand Ärgernis, Üppigkeit, sündlicher Galanterie und Verschwendung Anlaß geben soll." Diese staatliche Aufsicht über die Musik sucht er durch den Hinweis auf Griechenland zu rechtfertigen, „wo es sich die Vornehmsten zur Ehre rechneten, bei den prächtigen Schauspielen und musikalischen Übungen die Aufsicht zu führen". Das 3. Stück dieser Lehre, die Pflege der Hausmusik, „ist das Wichtigste, weil es jedes Mitglied des politischen Körpers, also den Einzelnen betrifft, weil es dessen Gemüt und Bewegung mäßigen, den Leib bezwingen und in steten Schranken halten soll*)." — Eines der interessantesten Kapitel ist das sechste, welches von der Hypokritik**) (Pantomimik) handelt, die aber M. mit dem trefflichen deutschen Ausdruck „Geberdenkunst" bezeichnet. „Die Lehre von der Geberdenkunst", sagt er, „ist nicht nur sehr alt, sondern so uralt, daß sie ganz neu zu sein scheinet." „Unter der Hypokritik steckt oft die größte Urteilskraft, und ohne eine geschickte Leibesstellung und anständige Mimik kann keine einzige Verrichtung in der Welt rechte Art oder einen gehörigen Nachdruck haben". Da vor und nach M. recht wenig über dieses wichtige Thema geschrieben wurde, dürfte es sich verlohnen, eine kleine Blumenlese aus diesem musikalischen Pflanzgarten M.'s zu geben. „Die Geberdenkunst", lehrt er, „hat wirklich mehr Nachdruck, als alle Worte". „Die Unerfahrensten, der gemeine Mann, die Ausländer werden dadurch bewegt. Worte rühren niemand, der die Sprache nicht versteht; scharfsinnige Sprüche schicken sich nur für scharfsinnige Köpfe, aber wohlangebrachte Minen begreifet jedermann, auch die zarten Kinder, bei welchen weder Worte noch Schläge so viel ausrichten, als ein Blick". — „Wer den Namen eines wahren Tonmeisters behaupten will, der muß über diese Materie unterrichtet sein"; denn nach M.'s Ansicht ist die Pantomimik (Tanzkunst) „eine stumme Musik, losgelöst von melodischen und harmonischen Formen, der rein rhythmische Schattenriß eines Tonstückes". — „Ein Komponist kann leicht aus Unkenntnis dieser Kunst dem Akteur nicht nur sehr wenig Gelegenheit zur Aktion geben (welches doch die Hauptsache ist), sondern ihm auch diese Gelegenheit aus lauter Unwissenheit der Geberdenkunst wohl gar abschneiden". Wie bei allen wichtigen

*) Plato: Die Sitten der Menschen ändern sich mit der Musik, wenn dieselbe verändert wird. — Cicero: Wenn die Sitten anders würden, bekäme auch die Musik eine andere Gestalt.

**) Hypokritika, weil sie nach Cassiodorus eine Art stumme Musik ist.

Abhandlungen in seinen Werken, so sucht er auch jetzt der Kirchen- und Konzertmusik, sowie der Bühne einen Dienst zu erweisen, indem er durch Kritik und Satyre eingenistete Fehler in der Geberdenkunst auszurotten sucht. An den singenden und spielenden „Chor- und Konzertrednern" tadelt er, daß sie die ernsthaftesten und heiligsten Sachen oft mit frecher Stirn plaudernd, lächelnd, tändelnd absingen und herspielen, dagegen bei einem erfreulichen Dankfeste manchmal durch Zank, Zorn und Widerwillen den andächtigen Zuhörern Ärgernis geben. In Konzerten findet er den Lärm mit dem Taktschlagen, sowie die oft unschönen Stellungen und Pantomimen der Spieler störend. „Kann wohl ein aufmerksamer Zuhörer zum Vergnügen beweget werden", fragt er, „wenn er ein Dutzend Geiger vor sich siehet, die keine andere Verdrehungen des Leibes machen, als ob sie böse Krankheiten hätten? Wenn der Klavierspieler das Maul krümmt, die Stirne auf und nieder zieht und sein Antlitz dermaßen verstellet, daß man die Kinder damit erschrecken möchte? Wenn viele bei den Windinstrumenten ihre Gesichtszüge so zerreißen oder aufblähen, daß sie solche in einer halben Stunde hernach mit Mühe wieder in die rechten Falten und zur natürlichen Farbe bringen können?" — „Die kaltsinnigen Deutschen" — er lobt zuvor die strengere Beobachtung einer richtigen Geberdenkunst bei den italienischen und französischen Sängern — findet er bei kläglichen oder fröhlichen Gemütsneigungen stets steif und unbeweglich; „sie singen ihre Kantaten ganz ehrbar und stramm daher, als ob es ihnen gar kein Ernst um den Inhalt wäre, kümmern sich um den rechten Ausdruck nichts und verstehen oft nicht die Absicht der Worte. Und daher kommt es u. a., daß die Musik ihrer Kraft und Wirkung beraubet wird." — „Die Erkenntnis der Minen bei den vorzustellenden Personen (Geberdenkunst auf der Bühne) kann oftmals eine Mutter guter musikalischer Erfindungen sein; denn gleichwie die Malerei, deren vornehmstes Wesen die Stellung ist, für ein stummes Gedichte nach dem Ausspruche des Horaz, Plato, Aristoteles u. s. w. gelten kann (mutum est pictura poema), also müssen hergegen alle Sing-Gedichte redende, ja klingende Gemälde sein, dabei die Worte statt der Zeichnung, die Töne aber als ein Kolorit dienen". — „Die Klänge sind die Worte der Musik, der Gesang ist eine Klangrede", behauptet er im 8. Kapitel, welches von der Kunst, die Melodien aufzuschreiben, handelt. Wie in der Schriftsprache, so verlangt M. auch für das Reich der Töne eine Grammatik, Sprach-, Schreib- und Lesekunst, und fordert für die Tonkunst Rechtschreiberegeln und orthographische Schranken. Deshalb tadelt er „eigensinnige Komponisten", welche enharmonische Töne durch ein und dieselbe Noten-

form ausdrücken, wie es das Klavier durch eine Taste thut; er ist nicht einverstanden mit jenen Neuerern, welche die Klangschlüssel verwerfen, die „mit unter- und übergezogenen Linien ein solches Labyrinth zur Welt bringen, daraus sich kein Gelehrter, geschweige ein Erstlernender mit Ariadnes Faden ziehen kann", und wendet sich gegen jene Theoretiker, welche, wie Franz de la Fond, statt der Buchstaben Zahlen zur Notenbezeichnung einführen wollen, „ohne zu bedenken, was in den übrigen, viel wichtigeren Stücken der Tonkunst für Unheil entstehen könnte."

Während sich viele gelehrte Männer dieser Zeit über oft recht geringfügige Sachen bis auf den Tod zankten und stritten und dabei dickleibige Bücher zusammenschrieben, die uns heute wegen ihrer Seichtigkeit ein Bedauern, wegen der Pedanterie ihrer Verfasser oft ein Lächeln abgewinnen, finden sich bei dem großen Hamburger Kritiker unter dem zopfigsten Geschnörkel, unter einem hie und da aufgespeicherten gelehrten Wust doch viele originelle und einflußreiche Gedanken. Hierher gehören u. a. seine im II. Teile (1. Hptst.) niedergelegten Ratschläge über die Art und Weise der Stimmen- und Tonbildung*), über die von Sängern und Sängerinnen zu beobachtende Diätetik, wobei er den Gebrauch „süßer Schmierereien" verbietet, seine Vorschriften über Haltung und Stellung der Sänger, von denen er u. a. verlangt, daß sie gerade stehen, sich beim Singen nicht setzen, nicht von einer Seite zur anderen wanken, nicht das Haupt in den Nacken werfen, nicht in den Bart singen, auch die „Charteke" nicht zu nahe an Mund und Augen halten sollen u. s. w. An diese Ratschläge reihen sich weitere Ausführungen über die „Eigenschaften eines Musikvorstehers und Komponisten, die er außer seiner eigentlichen Kunst besitzen muß." Zu der, von dem Weißenfelsischen Konzertmeister Joh. Bär († 1700) in den „musikalischen Diskursen" (gedruckt 1719) angeregten Frage, ob ein Kapellmeister notwendig auf Universitäten studiert haben müsse, nimmt M., von der ganz richtigen Voraussetzung ausgehend, daß Poeten und „Melopoeten" zu ihrer Kunst geboren sein müssen, wohl auch mit Rücksicht auf seinen eigenen

*) Das dort angegebene Mittel, die Stimme tüchtig auszuschreien, damit sie kräftig und modulationsfähig werde, ist von M. doch wohl nur in humoristisch-satyrischem Sinne verordnet, wenn er rätt: „Man grabe sich eine kleine, doch tiefe Grube in die Erde, lege den Mund darüber und schreie die Stimme da hinein so hoch und so lange, als nur immer ohne großen Zwang geschehen kann. Dadurch werden die Klangwerzeuge überaus glatt und rein, wie ein Blaseinstrument, das desto anmutiger klingt, je mehr es gebraucht und durch die Luft gesäubert wird".

Bildungsgang eine völlig bejahende Stellung nicht ein; doch verlangt er von einem vollkommenen Kapellmeister Verständnis des Griechischen und Lateinischen, damit derselbe die häufig in diesen Sprachen geschriebenen Bücher über Musik studieren könne, und gründliche Kenntnis jener Teile der Weltweisheit, ohne welche niemand ein rechtschaffener Dichter sein kann. „Denn", heißt es weiter, „wenn ich Einen Dichter (auch Tondichter) nenne, so nenne ich mehr, als einen großen Weltweisen, mehr als einen Sittenlehrer, mehr als einen Vernunftlehrer, mehr als einen Meßkünstler. In alten Zeiten waren die rechten Tonmeister zugleich Poeten, ja wohl gar Propheten." Der Komponist soll poetischen Geschmack haben, damit er unter den dichterischen Erzeugnissen stets eine glückliche Wahl treffe. Das Wesen der Singkunst muß dem Komponisten, auch wenn er keine Stimme hat, geläufig sein; denn nach M.'s Forderung, die wohl für alle Zeiten Geltung haben wird, müssen im mehrstimmigen Satze „alle Stimmen und Parteien ebensowohl oben und unten, als in der Mitte einer Harmonie nach ihrer gebührenden Art ein gewisses Cantabile aufweisen und so beschaffen sein, daß sie sich füglich ohne Zwang und Widerwärtigkeit, obwohl nicht alle in gleicher Schönheit singen lassen: und wenn die Sätze auch nur bloßen Instrumenten gewidmet wären." Von der Oberstimme und dem Basse verlangt er, daß beide in „feiner Melodie einhergehen und hervorragen". — M. ist ein Freund des „ungenierten Phantasierens". „Diejenigen (Komponisten), so ihre Gedanken erst mit Phantasieren entdecken, wenn es auch auf eine noch so wilde Art geschähe, und bequemen sich allgemach zu gründlichen Dingen, weisen das meiste Feuer und sind wirklich die allerbesten". Vom Komponisten und Direktor verlangt er ein munteres, aufgeräumtes, unverdrossenes, arbeitsames und thätiges Wesen. Insbesondere schätzt er nach dem Sprichwort: „das Talent ist Fleiß", an einem Musiker sehr hoch „die Arbeitslust, das Laufen in den Schranken, das beständige Nachdenken und Studium". M. erachtet im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen das Bereisen Italiens der musikalischen Kunst halber nicht für unumgänglich notwendig, „weil oftmals Gänse in Welschland hineinfliegen und Gänse wieder herauskommen, und weil diese verreiseten Gänse sich auch gerne mit vielen thörichten Schwanen- und Pfauenfedern, ich will sagen mit großen, geborgten Schwachheiten und unsäglichem Hochmut zu bestecken und schmücken pflegen, weil es auch solche gibt, die Italien nie gesehen, und doch viele andere, auch geborene italienische Virtuosen weit übertreffen." — Schließlich gibt er allen Direktoren und Komponisten den guten Rat, viele gute Musik zu hören und wenig nachzuahmen.

Freilich sollen aber auch einem fleißigen und talentvollen Musiker Ehre, Lob, Liebe und Belohnung, überhaupt der äußere Erfolg nicht mangeln, wie M. im Kapitel: „Von der melodischen Erfindung" ausführt, „sintemal selbst die allermutigsten Pferde dann und wann einen Sporn nötig haben". In Deutschland darf nach seiner Meinung noch mehr zur Aneiferung der heimischen Künstler geschehen; denn „in Ermanglung dieser Anlockungen werden bei uns Deutschen viele gute Köpfe niedergeschlagen und unterdrücket, daß ihnen die Flügel schwer werden, und die Geister sich nicht so frei erheben dürfen, als sie wohl könnten und gerne wollten". — In dieser Abhandlung ist ihm, wenn er von den „unerschöpflichen Quellen der Erfindungen" handelt, neben dem Locus notationis (der Fähigkeit der Noten, resp. der Intervalle, in alle möglichen Beziehungen und Veränderungen zu einander zu treten), der locus descriptionis, „das unergründliche Meer der menschlichen Leidenschaften", eines der sichersten, reichsten und wesentlichsten Hilfsmittel zur Invention. Weiter nennt er u. a. als eine Fundgrube guter Erfindungen die „Materia circa quam, mit welcher oder um deretwillen die Gedanken eines Komponisten sich bei seiner Arbeit beschäftigen." „Zehn gute Setzer", ruft er aus, „sind oft nicht im Stande, einen einzigen, guten Sänger zu machen, aber ein einziger guter Sänger, absonderlich eine schöne und kunstreiche Sängerin vermag leicht zehn gute Komponisten zu erwecken: so daß diese bisweilen nicht wissen, woher ihnen die verwunderungswerten Einfälle kommen." — Wie schon früher angedeutet, sucht M. das musikalisch Schöne, gleich der griechischen Kunst, in der ausdrucksvollen Melodie, zu der er eine, den Kunstgesetzen entsprechende Harmonie fordert. „Die Griechen", sagt er, „nannten ihre Komposition nur eine Melopoëie, d. i. die Verfertigung der Melodie. Darin bestund bei ihnen fast die ganze Musik; damit thaten sie große Wunder. Was rührte des Augustinus Herz in der Ambrosianischen Gemeine? Was drang bei der evangelischen Reformation so tief in die Seele? Was ist es noch heutigen Tages, das so vielen Leuten in großen Kirchen bald die Thränen aus den Augen, bald aber die Zunge zum Frohlocken reizet?" Selbstverständlich stellt der Hamburger Anwalt der schönen Melodie auch sehr hohe Anforderungen an dieselbe. M.'s Regeln von den Eigenschaften einer guten Melodie werden, so lange es eine musikalische Kunst giebt, Geltung behalten. Die Melodie muß nach seiner Ansicht 4 Haupteigenschaften haben; sie muß leicht, deutlich, fließend und lieblich sein. Ich will, um mich kurz zu fassen, von den 33 Unterabteilungen dieser 4 Haupteigenschaften bloß jene der Leichtigkeit anführen, um zu zeigen, wie ernst es M. mit der

Kunst nahm, welch' tiefes Verständnis und welch' große Gesichtspunkte ihn bei der Aufstellung seiner Regeln leiteten. Zuerst verlangt er, daß in einer guten Melodie (in einem Thema) „ein Etwas sein müsse, ein, ich weiß nicht was, welches, so zu reden, die ganze Welt kennet". Doch warnt er vor abgenützten Dingen und alten, verbrauchten Formeln. Bei der zweiten Regel, es müsse alles gezwungene, angemaßte und gar zu weit hergeholte Wesen mit Fleiß vermieden werden, bemerkt er zu den Arbeiten affektierter Komponisten: „Gemeiniglich, wenn es guten Leuten an artigen Erfindungen und am Geiste fehlet, dabei sie doch nicht andere Setzer handgreiflich ausschreiben und bestehlen wollen, pflegen sie rechte Sonderlinge zu werden und ihre Zuflucht zu lauter eigensinnigen Grillen zu nehmen: suchen also den Abgang natürlicher Fruchtbarkeit mit wunderlichen Seltenheiten zu ersetzen. So schwer nun solches den Verfassern werden mag, so verdrießlich geht es auch den Zuhörern ein." Zur dritten Regel, daß man der Natur am meisten, dem Gebrauch aber nur in etwas folgen solle, bemerkt er: „Nichts kann leichter und bequemer sein, als was uns die Natur selbst an die Hand gibt, und kein Ding wird schwer fallen, das der Gebrauch und die Gewohnheit gut heißen." — „Man setze die große Kunst auf die Seite oder bedecke sie sehr, d. h., verwerfe alle Künstelei!" — „Den Franzosen soll hierin (in der melodischen Leichtigkeit) mehr, als den Welschen nachgeahmt werden!" — „Die Melodie muß gewisse Schranken haben!" — sind die nächsten Grundsätze über die Leichtigkeit der Melodie. Zum Schlusse empfiehlt er, die Kürze der Länge vorzuziehen, weil eine kurzgefaßte und nicht zu weit ausgedehnte Melodie leichter zu behalten sei, als eine lange und gereckte. „Dem Zuhörer soll unsere Komposition leicht dünken, wenn sie uns auch viel Plage gemacht hat. Wir müssen es so fein machen, als wäre es nur ein Spielwerk, ob uns gleich oft ein heimlicher Schweiß dabei ausbricht, den gleichwohl niemand merken muß."

Durch solch gründliche, natürliche und populäre Darstellung seiner Stoffe, besonders auch durch die große Zahl seiner Werke mußte M. einen nachhaltigen Einfluß auf das damalige Musikleben gewinnen, um so mehr, als seine Bücher von Musikdirektoren, Kantoren, Organisten, Stadt- und Musiklehrern gerne gelesen wurden. Ein Hauptvorzug unseres Meisters besteht schließlich darin, daß er stets interessant zu schreiben versteht, daß er unablässig bestrebt ist, solche Themata in den Kreis seiner Betrachtungen zu ziehen, die vor ihm gar nicht oder nur dürftig besprochen wurden. Er fragte nie, wenn er einen musikalischen Gegenstand behandelte, welches die angenehmste, sondern welches die notwendigste Materie sei. Wir dürfen es dem

ehrlichen Manne glauben, wenn er in seinen interessanten Abhandlungen von der Länge und Kürze des Klanges, von der Verfertigung der Klangfüße, von den Zeitmaßen, vom Nachdrucke in der Melodie, von den Ab- und Einschnitten der Klangrede, von der Metrik, vom Unterschied zwischen den Sing- und Spielmelodien, von den Gattungen der Melodien und ihren besonderen Abzeichen behauptet, die meisten Komponisten hätten es hierin zu weiter nichts, als zu verwirrten, undeutlichen Begriffen (scientiae confusae), aber zu keinen Kunstformen gebracht. Seine Theorien stützen sich in diesen Kapiteln stets auf gute und geschickt gewählte Notenbeispiele, wie wir dies, um ein Exempel unter vielen herauszugreifen, aus den recitativischen Fragmenten ersehen können, die sich bei dem Lehrsatze finden: „Wo in dem Text ein Sprachaccent befindlich ist, da muß sich auch unfehlbar allemal ein Singaccent melden."

(Falsch.) *)



(Gut.)



„Die Lehre von den Incisionen (distinctiones, interpunctationes, positurae u. s. w. genannt) ist die allernotwendigste in der ganzen melodischen Satzkunst, wird aber doch so sehr hintangesetzt, daß kein Mensch bisher die geringste Regel oder nur einigen Unterricht davon gegeben hätte: ja man findet nicht einmal den Namen in den neuesten musikalischen Wörterbüchern", schreibt M. in der Einleitung zum 9. Kapitel. Seine eingehenden Betrachtungen und instruktiven Lehren über diese wichtige Materie, wenn er, gestützt auf ein gründliches Studium der Grammatik, Rhetorik und Poesie, mit kritischem Blicke die Grenzen zwischen musikalisch brauchbaren und unbrauchbaren Gedichten zieht, oder von den Komponisten und ausübenden Musikern gebieterisch die getreueste Beachtung aller Motive, Gruppen, Sätze, Perioden, sogar der geringsten Incisionen fordert und so, als der Erste, auf dem Gebiete der Vortragskunst heute noch gültige Normen festsetzt, sind ebenso interessant und müssen von demselben Einfluß auf

*) Die falschen Beispiele im „vollk. Kapellm." hat M. zum Teil mehr oder weniger bekannten Kompositionen seiner Zeitgenossen, oft „Sternen erster Größe", entnommen.

seine Zeitgenossen gewesen sein, als sein Eifer gegen die, an dem bloßen „kahlen" Laut der Wörter sich „vergaffende" Tonmalerei. Wie im 2. Bande der Critica musica, so spottet er auch jetzt über jene Onomatopoëten, welche z. B. bei den Worten: „Zwölf Jünger folgten Jesu nach" mit den Instrumenten und Singstimmen ein langes Gefolge anstellen und zwölf Parteien auf kanonische Art hintereinander „herschlendern" lassen, oder bei Luc. 23,5: „damit, daß er gelehret hat hin und her" im Chore mit dem hin und her, her und hin „ein Gespiele treiben, daß die Zuhörer lachen". Aber auch auf die bloße Instrumentalmusik will er seine Grundsätze und Regeln über die Erweckung und Schilderung der Leidenschaften und Affekte, über die Beobachtung einer richtigen Phrasierung und die Beseitigung alles Unwesentlichen ausgedehnt wissen. Konzertstücke betrachtet er als musikalische Reden, und der Komponist muß alle Neigungen des Herzens durch bloße ausgesuchte Klänge und deren geschickte Zusammenfügung auch ohne Worte dergestalt auszudrücken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, „den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck mit allen dazu gehörigen Ein- und Abschnitten" völlig begreifen und deutlich verstehen möge. Wie genau es M. mit seinen theoretisch-kritischen Untersuchungen nimmt, kann man daraus ersehen, daß er sogar die einfachen Tanzmelodien einer gründlichen Betrachtung unterzieht, ehe er größere Tonstücke, Konzerte, Ouverturen, Sonaten, Sinfonien u. s. w. bespricht. „Nun dürfte man schwerlich glauben", sagt er zum Schlusse des 12. Kapitels, „daß auch sogar in kleinen, schlecht geachteten Tanzmelodien die Gemütsbewegungen so sehr unterschieden sein müssen, als Licht und Schatten nimmermehr sein können. Damit ich nur eine geringe Probe gebe, ist z. B. bei einer Chaconne der Affekt schon viel erhabener und stölzer, als bei einer Passacaille. Bei einer Courante ist das Gemüt auf eine zärtliche Hoffnung gerichtet. Bei einer Sarabande ist lauter steife Ernsthaftigkeit anzutreffen (cf. Beil. Nr. 1); bei einer Entree geht der Zweck auf Pracht und Eitelkeit, bei einem Rigaudon auf angenehmen Scherz; bei einer Bourrée wird auf Zufriedenheit und ein gefälliges Wesen gezielet; bei einem Rondeau auf Munterkeit; bei einem Passepied auf Wankelmut und Unbestand; bei einer Gigue auf Hitze und Eifer, bei einer Gavotte auf jauchzende und ausgelassene Freude, bei einem Menuett auf mäßige Lustbarkeit" u. s. w. (Beil. Nr. 5, 6 und 7). — „Bei Untersuchung größerer und ansehnlicherer Instrumentalstücke wird sich wohl diese ungemeine Verschiedenheit in Ausdrückung der Affekten, als auch die Beobachtung aller und jeder Einschnitte der Klangrede noch viel deutlicher spüren

lassen, wenn die Verfasser rechten Schlages sind, da z. B. ein Adagio die Betrübnis, ein Lamento das Wehklagen, ein Lento die Erleichterung, ein Andante die Hoffnung, ein Affetuoso die Liebe, ein Allegro den Trost, ein Presto die Begierde zum Abzeichen führen." Über die Sonate sagt M., sie nehme eine vornehme Stelle unter den Gattungen der Instrumental-Melodien ein. Seit einigen Jahren habe man angefangen, Sonaten fürs Klavier mit gutem Beifall zu setzen; bisher hätten sie aber noch nicht die rechte Gestalt (sc. Form) und wollten mehr gerührt werden, als rühren, d. i., sie zieleten mehr auf die Bewegung der Finger als des Herzens. Deshalb bezeichnet er die ausschließliche Freude an einer ungewöhnlichen Fingerfertigkeit, an dem bloßen Virtuosentum als eine Tochter der Unwissenheit.

Der III. Teil des „vollkommenen Kapellmeisters" handelt von der Symphonurgie oder der Kunst, mehrstimmmig zu setzen. Die Melodie ist nach M.'s Anschauung der Leib, der Takt die Seele, die Harmonie aber die Kleidung einer Komposition. Wer mehrstimmig setzen will, muß zuvor eine einzige Stimme gut führen und einrichten lernen. Wie das Kleid den Mann macht und die Mängel des Leibes gar oft verdecken muß, so wird manchmal eine gekünstelte Vielstimmigkeit benützt, um eine mißgestaltete Melodie zu verhüllen. Doch will er damit solchen Komponisten, die keine Akkorde führen können und sich bloß auf die Melodie legen, sowie den „licht- und dichten Schmierwerken einiger heutigen seichten Notenmaler, die da vermeinen, wenn sie über ihre grüne und unreife Federfrüchte schreiben: Unisoni, so sei alles wohlbestellet und galant ausgeführet", durchaus nicht das Wort reden. — Noch mehr als im ersten „Orchester" können wir in dem, 27 Jahre später erschienenen „vollkommenen Kapellmeister" M.'s freie und fortschrittliche Anschauungen bezüglich der Stimmen- und Harmonieführung bewundern. Wenn sein Zeitgenosse, der als Musiktheoretiker und Schriftsteller hochangesehene Lor. Mizler, im 4. Teile des 2. Bandes der „musikalischen Bibliothek" (1743) Beispiel Nr. 1 wegen der verdeckten Quinten zwischen Alt und Baß verbietet;



wenn der größte Theoretiker des 17. Jahrhunderts, Wolfg. Kaspar Printz, † 1717, in seinem „satyrischen Componisten" (15. Hauptst., § 3)

Exempel Nr. 2 gutheißt, dagegen die mit Nr. 3 bezeichneten Gänge verwirft, weil die äußeren Stimmen (in der Gegenbewegung) zu Quinten fortschreiten: so that dieser Zeit des Widerspruchs und der Gährung ein Mann not, der mit dem überlieferten Veralteten brach und an die Stelle des Ausgelebten Neues und Gutes setzte, der, wie M., genügend Ansehen und Autorität besaß, um die Massen in diesem Kampfe mit fortzureißen. — Fortschreitungen, wie Beisp. 4. 5 und 6



erlaubt er und setzt dazu: „Im Recitativ werden diese sonst unerlaubten Gänge bei neueren guten Komponisten nicht selten anzutreffen sein und zwar mit völligem Beifall des Gehöres. Ja, es kommen in solcher Schreibart noch wohl viel mehr vor, die härter lauten, darauf vor 70 oder 80 Jahren niemand gedacht haben mag.“ Zu dem Beispiel Nr. 7 macht er die spöttische Bemerkung: „Dieser Weg“ — von einer kleinen Sexte in die andere durch die Gegenbewegung „sehr natürlich“ zu gehen — „muß unseren Vorfahren nicht bekannt gewesen sein, sonst hätten sie nicht ermangelt, Regeln davon zu geben.“ Den größten Widerspruch bei seinen Gegnern, insbesondere in der „musikalischen Bibliothek“ hat er selbstverständlich bei solchen Exempeln gefunden, die außer der verminderten und übermäßigen Sexte bereits die erhöhte vierte und erniedrigte zweite Stufe in Moll (unser übergreifendes Moll-System) inaugurieren; z. B. Nr. 8. Doch will M. von diesen und anderen mehr oder minder unnatürlichen Fortschreitungen bloß einen sparsamen, stets von der Notwendigkeit gutgeheißenen Gebrauch machen lassen, wie er dies bei der Besprechung der verminderten und vergrößerten Intervalle zum Ausdruck bringt, wenn er schreibt, ihr gar zu häufiger Gebrauch mache die Harmonie mehr fremd als gut; ja, bei den „Ausschweifungen“, wozu manche Komponisten diese „zärtlichen und gebrechlichen“ Intervalle zwängen, möchte die ganze Lehre vom unharmonischen Querstande lieber auf einmal Urlaub haben. Gerade die äußerst liberalen Ansichten M.'s von dem Gebrauch der Querstände und Dissonanzen sind treffliche Illustrationen zu seiner ersprießlichen Thätigkeit auf dem Gebiete des musikalischen Fortschritts. „Ich denke immer“, lehrt er, „man könne fast alle relationes excellentisiren und dürfte schier keine einzige davon

ausschließen, wenn das Ding nur bei seinem rechten Zipfel ergriffen würde. Gewisse Vorschriften darüber zu geben, das läßt sich so leicht nicht thun. Der beste Rat ist hier: Man setze sich diejenige Gemütsbewegung, welche ausgedrückt werden soll, recht tief und fest ins Herz, folge sodann seinem Triebe und übe sich täglich darin; frage auch die Toten und ersehe aus den besten Werken der Lebendigen, wie mit dergleichen Querständen umzugehen sei, so wird sich bald weisen, was leidlich, was unleidlich, was vortrefflich sei. Der Verstand, die Ohren und die Gemütsneigung müssen hier den Ausschlag geben; die Lehre von dem Vorhalt der Klänge und alle anderen Grundregeln in der Welt kommen sonst dabei zu kurz." — „Mir sind Sätze von großen Meistern bekannt, die es noch härter treiben (als seine Beispiele), und die ich aus guter Ursache hier nicht anführen mag. Sie sind, wo nicht erbärmlich schön, wenigstens an Vermessenheit vortrefflich genug. Wiewohl auch nicht zu leugnen, daß der Gebrauch dieser Contrasten oder Klangzwisten oftmals sehr außerordentliche Wirkung thut. Sie müssen aber am rechten Ort, mit Nachdruck dem Affekt und Umstande gemäß angebracht werden. Hier gilt der Sprachlehrer Machtwort, daß die im Reden oder Schreiben nicht sündigen, welche es wissentlich und weislich thun." — Läßt uns schon jene geniale Behauptung M.'s, daß das Wesen aller Musik discordia concors, d. h. Einigkeit in der Zwietracht sei, den seiner Zeit weit vorausgeeilten Geist dieses bedeutenden Mannes erkennen, so müssen uns seine ganz modern klingenden Ansichten über Zweck, Wesen und Behandlung der Dissonanzen noch mehr in Verwunderung setzen. „Die Dissonanzen sind gleichsam das Salz, Gewürz oder Condimentum der Harmonie", schreibt er im 10. Hauptstück, „so wie die Consonanzen als Fleisch und Fisch angesehen werden können. Es gibt Speisen, die z. B. etwas Säure, auch einige, die gar keine oder nur wenig erfordern. Diese sind nicht die schlechtesten, ja, oft die gesündesten. Daher ist hierin mit sonderbarer Behutsamkeit zu verfahren. Die Dissonanzen allein geben keinen Geschmack; sie reizen ihn nur: und das muß nicht zu viel und zu stark geschehen." — Bezüglich der Auflösung der Dissonanzen wünscht er, man möge nichts Unnatürliches, Gezwungenes und gleichsam an den Haaren Herbeigezogenes mit unterlaufen lassen. „Verbotene Wege sind allemal abgeschmackt und führen gewiß zum Tempel der Pedanterie." — „Wir mögen so viel Neues und unserer Meinung nach Wunderwürdiges ersinnen, als wir immer wollen, so muß doch Alles, es sei zum Gebrauch oder zur bloßen Lust bestimmt, auf ordentliche und natürliche Gründe beruhen."

Vom 16. Hauptstück an betritt er das eigentliche Gebiet der

Symphonurgie, indem er sich über das Wesen mehrstimmiger Kompositionen, über Fugen, Kanons und den doppelten Kontrapunkt verbreitet. Neben ganz vortrefflichen Notenbeispielen müssen wir vor allem die äußerst instruktiven Lehrsätze unseres Theoretikers, seine eigenen, tiefsinnigen Gedanken über diese schwierige Materie, sowie die gewandte sprachliche Form seiner Darstellung bewundern. Ich will aus der wunderbaren Fülle seines Geistes nur Einiges herausheben, um zu zeigen, daß M. ein Theoretiker war, der nicht vergessen werden darf. Von den Bässen fordert er Melodie und singbare Gänge; die Baßstimmen müssen hoch geführt werden, wenn sie wirkungsvoll auftreten sollen. — Ein Trio ist unter allen Kompositionen am schwersten zu machen, es ist das größte Meisterwerk der Harmonie. Wer mit drei Stimmen rein, singbar und vollstimmig verfahren kann, dem ist es ein Leichtes, vielstimmige Sätze künstlerisch zu setzen. — Übermäßig viel Stimmen thun im Großen und Ganzen keine andere Wirkung, als fünf oder sechs fehlerlos geführte. — Von den Kanons und Fugen haben die Alten zu viel, die Jungen zu wenig Wesens gemacht. Wer große Fertigkeit in der Setzkunst erlangen will, muß sich in diesen kontrapunktlichen Formen mit allem Fleiße üben. Deshalb spricht er auch von den berühmten Meistern des strengen Stiles, insbesondere von dem „hodiernen Praktikus" Bach, sowie von Händel mit großer Hochachtung. Interessant in dieser Beziehung ist der von M. gezogene Vergleich zwischen den Doppelfugen Kuhnaus und Händels »Suites pour le Clavecin« 1720, bei welcher Gelegenheit er zu dem Schlusse kommt, daß aus Händels Werken doch ein anderer Geist, als aus Kuhnaus Kompositionen hervorleuchtet, und zwar ein solcher, „der alle Auswege der Harmonie dergestalt kennt und besitzet, daß er nur damit zu scherzen oder zu spielen scheinet". Zu dem Händelschen Beispiele:



macht er folgende treffliche und für jeden Kunstjünger lehrreiche Bemerkungen über das Thema und den Gegensatz: „Wer sollte wohl denken, daß in diesen wenigen Noten als in einem dicken, kurzen Golddraht ein Faden verborgen wäre, der sich hundertmal so lang ziehen läßt!" Elf Vorzüge findet M. an diesen zwei musikalischen Gedanken; es sind dies die richtige Länge ($1^1/_2$ Takt), der knappe Umfang (Thema bis zur Septe, Gegensatz bis zur Quarte), das Leben

(„die Noten sprechen und schwatzen gleichsam miteinander"), die Abwechslung (der Gleichförmigkeit des Gegensatzes steht das Thema mit seinen Noten verschiedener Geltung gegenüber), die Gegenbewegung, Gänge, Läufe und Sprünge („just eins ums andere erscheinend"), der freie Wechsel der Intervalle, der durch die Punkte sehr natürlich und nett ausgedrückte Rhythmus, die Vermeidung der Schlüsse („Kuhnau macht zu viel Schlüsse in seiner Arbeit"), der unvermutete Eintritt dieses oder jenes Themas, die edle Einfalt und Ernsthaftigkeit.

Zum Schlusse seines instruktiven Buches gibt er noch einige praktische Winke über die „Regierung, An-, Auf- und Ausführung einer Musik", als einer wichtigen Sache, die einer tüchtigen, nachdenklichen Untersuchung um so viel mehr wert ist, weil noch niemand etwas Rechtes davon geschrieben, oder auch nur auf eine solche Weise erinnert hat, daß man einen deutlichen Begriff »de Directione et Executione« haben könnte. Der Musikdirigent soll sich eines gewissen Ansehens befleißigen und besonders mit seinem Leben auf keinerlei Weise anstößig oder ärgerlich fallen; er soll mit ungezwungenen Lobsprüchen nicht faul sein; soll und muß er aber jemandem einreden und widersprechen, alsdann thue er dasselbe zwar ernsthaft, doch so gelinde und höflich, als nur immer möglich ist. — „Die Führung des Taktes" muß — wie er schon in der „Organistenprobe" ausgeführt hat — eine diskrete sein. Ein kleiner Wink nicht nur mit der Hand, sondern bloß und allein mit den Augen und Geberden kann, „ohne ein großes Federfechten dabei anzustellen", viel ausrichten. Vom Kapellmeister verlangt M., daß er ein guter Sänger und fertiger Klavierspieler sei, damit er in der Probe zeigen könne, „wie er seine Sachen gerne habe herausgebracht und aufgeführt". Der Singchor einer größeren Stadtkirche soll nicht unter 30 Personen betragen*). — Bei den Geigern (»corps de bataille«) soll der Dirigent auf reine Stimmung der Instrumente, sowie auf gute Bogenführung und richtige Haltung dringen. — Nachdem M. noch recht instruktive Regeln über Aufstellung der Sänger und Placierung des Orchesters gegeben — es soll (besonders in der Oper) den möglichst tiefen Platz einnehmen — ermahnt er die Dirigenten, nicht bloß ihre eigenen, sondern auch die Kompositionen anderer Meister fleißig aufzuführen, sich in deren Werke hineinzuleben und zu versenken, und schließt mit dem Ausspruche Sirachs (XVIII, 6): „Ein Mensch, wenn er gleich sein Bestes gethan hat, so ist's doch kaum angefangen, und wenn er meinet, er

*) Schon 1730 forderte Joh. Seb. Bach in seinem „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik" 36 Sänger und 20 Instrumentisten.

habe es vollendet, so fehlet es noch weit", sein prächtiges, lehrreiches Buch vom „vollkommenen Kapellmeister", ein Werk, das den Meister lobt und das allen Musikern hiemit nochmals zum gründlichen Studium empfohlen sein soll.

V. Historiographische Verdienste. Ehrenpforte.

So groß M.'s Verdienste auf dem Gebiete der Musiktheorie und Kritik sind, so wenig darf ihm die Nachwelt seine eifrigen, erfolgreichen und für die spätere Historiographie der Tonkunst äußerst wichtigen Forschungen auf dem Felde der Musikgeschichte vergessen. Abgesehen davon, daß sich in seinen zahlreichen Schriften eine erstaunliche Anzahl wertvoller biographischer oder kritisch-ästhetischer Notizen über Musiktheoretiker, Kritiker und Komponisten, interessante Mitteilungen über Musikinstrumente und Kompositionsgattungen aller Zeiten finden, häufen sich in einzelnen Werken des fruchtbaren Hamburger Schriftstellers diese historiographischen Bausteine derart, daß der gewissenhafte Kulturhistoriker nicht achtlos an solchen Merkmalen des Fleißes und der beharrlichsten Ausdauer eines viel zu wenig gewürdigten Polyhistors des vorigen Jahrhunderts vorübergehen kann. So enthält der von M. verfaßte Anhang des 2. Teiles der Niedt'schen „Handleitung", 1721*), mehr als 60 Orgeldispositionen über bekannte Orgelwerke der damaligen Zeit in alphabetischer Ordnung, interessante Notizen über die Zeit der Erbauung, sowie über die Baumeister dieser Orgeln, über Anordnung und Zahl der Register, über die Art und Beschaffenheit der Pedale, über den Preis und die notwendig gewordenen Reparaturen und als Hauptsache: wichtige Beiträge zu den Personalien der damaligen Organisten. — Im 3. Kapitel des 1. Orchesters (cf. vollk. Kapellm. I, 3 und III, 24) macht er zur „Verbesserung der Instrumente" den Vorschlag, es möge jeder Künstler von seinem Instrumente, das er vorzüglich „traktieret", nach hinlänglich angestellten Untersuchungen eine Beschreibung herausgeben, wie Hotteterre von der Flöte (1699) und Baron von der Laute (1727), „so könnte nachdem etwas Vollkommenes zu Stande kommen". Dort hat er auch eine genaue und von großem Verständnis zeugende Geschichte der Musikinstrumente, sowie ein gutes „nützliches" Register derselben gegeben, und in seiner Critica musica unter der Rubrik: „Neues von musikalischen Sachen und Personen" monatliche Beiträge musikgeschichtlichen Inhalts geliefert, indem er über neuerfundene oder

*) Gerber und Schilling geben die unrichtige Zahl 1724 an.

verbesserte Musikinstrumente, über das Konzert-, Opern- und Kirchenmusikleben in den größeren Städten, über musikalische Verhältnisse in England, über Komponisten, Virtuosen u. s. w. eingehend referierte. — Höchst lesenswert sind M.'s geschichtliche Abhandlungen von den Orgeln im 3. Kapitel des „Göttingischen Ephorus" („der ersten Christen Kirchenmusik") und seine zahlreichen Notizen in der großen Generalbaßschule über hervorragende Tonkünstler. — Die meisten Werke der Hamburger Stadtbibliothek enthalten wertvolle handschriftliche Ergänzungen, meist musikgeschichtlichen Inhalts, eingeklebte Zettel, Zeitungen und dergl. Ich erinnere in dieser Beziehung an den „musikalischen Patrioten" und an die „neueste Untersuchung der Singspiele", 1744. Der erstere ist durch die M.'schen Randbemerkungen und Zusätze, die sich auf Repetitionen der beliebteren Opern, auf Vervollständigung des Verzeichnisses der aufgeführten Singspiele beziehen und einen Einblick in die finanzielle Lage der damaligen Hamburger Oper gestatten, von größter Wichtigkeit; im letztgenannten Buche findet sich, den „Braunschweigischen Anzeigen" entnommen, ein äußerst interessanter Essai „von der Reformation der Kirchen- und übrigen Musik im 11. Jahrhundert". — Sein Interesse für die historische Durchforschung der noch wenig erschlossenen Musikgebiete bekundete unser Meister u. a. dadurch, daß er das 1729 erschienene Werk des Rostocker Kantors Jakob Heinrich Sivers: »Dissertatio cantorum eruditorum decades duas exhibens« 1730 unter dem Titel: „Der gelehrte Cantor" in's Deutsche übersetzte und mit wichtigen biographischen Anmerkungen versah. — Hier müssen wir auch jener Stelle im „Mithridat" (cf. pag. 69) gedenken, wo M. Gelehrte und Musiker auffordert, die wichtigsten deutschen Staatslieder (sc. Volkslieder) zu sammeln, wo er zugleich den großen musikalischen und patriotischen Nutzen einer solchen Volksliedersammlung mit beredten Worten schildert, indem er auf die treffliche Wirkung des Reiterliedes „Wilhelmus von Nassauen" in den Freiheitskämpfen der Niederländer verweist. — Doch werden alle diese Arbeiten auf historiographischem Gebiete in den Schatten gestellt durch sein Monumentalwerk: „Grundlage einer Ehrenpforte, worin der tüchtigsten Kapellmeister, Komponisten, Musikgelehrten, Tonkünstler u. s. w. Leben, Wirken, Verdienste u. s. w. erscheinen sollen. Hamburg 1740." M.'s Absicht ging dahin, in der „Ehrenpforte" das Andenken der berühmtesten Tonkünstler zu verewigen, ihre Bemühungen und Erfolge auf dem Felde der Theorie und Praxis ins rechte Licht zu stellen und die Errungenschaften der neuen Gesangstheoretiker und -Praktiker „den Lehrenden und Lernenden, insbesondere den Schullehrern zugänglich zu machen, damit sich der

Gesangunterricht und mit ihm der Gesang hebe". Cf. Marpurg, „Beiträge" I, pag. 2, 1754. Außerdem enthält die „musikalische Ehrenpforte" viele wertvolle Kritiken über hervorragende Werke berühmter Komponisten, über Kunstgattungen und Kunstperioden, sowie chronologische Notizen über die Aufführungen kirchlicher Werke im Hamburger Dom und in den Kirchen daselbst. — Die Vorarbeiten zu diesem umfangreichen Werke begannen schon 1715. Welche Unsumme von Arbeitskraft, Geduld und Ausdauer, von Ärger und Verdruß die Fertigstellung dieser musikgeschichtlichen Sammlung beanspruchte, ersieht man aus dem Vorwort zum „harmonischen Denkmal", aus dem Schlusse der theoretischen Vorbereitung in der „exemplarischen Organistenprobe", pag. 117—123, sowie aus dem 7. Teile der »Critica musica«. Ich will schweigen von dem Kampfe M.'s gegen Bequemlichkeit, Neid und Arroganz vieler seiner Zeitgenossen; es möge unberührt bleiben, wie er unermüdet jede Gelegenheit benützte, die Komponisten, Gelehrten und Virtuosen um Einsendung ihrer »Curricula vitae« zu bitten: nur das sei konstatiert, daß der Musikgeschichte heutzutage über manchen bemerkenswerten Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts reicheres Material zu Gebote stünde, wären alle Arbeiter an dem Bau der „musikalischen Ehrenpforte" von demselben Eifer beseelt gewesen, wie der Bauherr selbst, und hätten sich nicht einige in grundloser, eigensinniger Weise ausgeschlossen. So z. B. ließ ihm der „Oberkapellmeister dreier römischer Kaiser Deutscher Nation", Joh. Joseph Fux in Wien, † 1741, trotz viermaliger Aufforderung nicht die geringsten biographischen Notizen zukommen; in Folge dessen weist die Lebensbeschreibung dieses hochverdienten Musikers heute noch ganz bedeutende Lücken auf, wie auch der Anfang und das Ende seiner künstlerischen Laufbahn in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt sind. Auch Händel, „der es versprochen", zeigte wenig Neigung, die „Ehrenpforte" zu bereichern, trotzdem ihn M. mehrmals von der Wichtigkeit seiner Beiträge zu überzeugen suchte. Durch den Mangel einer Händelbiographie entstand dem eifrigen Hamburger Sammler eine bedeutende Lücke in seiner biographischen Galerie, weshalb er 1761 die Lebensbeschreibung Händels aus dem Englischen des John Mainwaring mit großer Sorgfalt übersetzte. — Es bedurfte einer angestrengten Thätigkeit von 25 Jahren, bis M. in seiner „Ehrenpforte" mit 148 Biographien namhafter Musiker — alphabetisch geordnet — hervortreten und dadurch der Historiographie der Tonkunst neue Bahnen eröffnen konnte. Seine eigene Lebensbeschreibung hat er daselbst von pag. 187—217 in ausführlicher Weise unter dem Pseudonym Luccejus veröffentlicht.

VI. Thätigkeit und Einfluß auf dem Gebiete der protestantischen Kirchenmusik. — Der Göttingische Ephorus. — Passionen.

Zu dem nun folgenden Versuche, M.'s Thätigkeit und Einfluß auf dem Gebiete der protestantischen Kirchenmusik in einigen großen Zügen zu schildern, möchte ich einleitend bemerken, daß unbegreiflicherweise in den meisten musikgeschichtlichen Werken von dem nicht geringen Einflusse des Hamburger Domkapellmeisters auf die Entwicklung der Kirchenmusik, von seinen theoretischen und praktischen Arbeiten auf diesem Felde wenig oder nichts zu lesen ist. C. v. Winterfeld in seinem „evangel. Kirchengesange" (1843—47) und C. H. Bitter in den „Beiträgen zur Geschichte des Oratoriums" (1872) haben allerdings unseres Meisters öfter gedacht. Besonders H. Bitter läßt dem Hamburger Kanonikus als Oratorienkomponisten volle Gerechtigkeit widerfahren. Doch wurzeln auch auf dem oben bezeichneten Gebiete die Erfolge M.'s weniger in seinen praktischen Werken, als in jenen theoretisch-ästhetischen Abhandlungen in der „Organistenprobe", in der »Cr. musica«, im „musikalischen Patrioten", im „vollkommenen Kapellmeister" u. a., die sich auf Vorbildung und Thätigkeit der Organisten, auf Wesen und Zweck der Kirchenmusik, auf die Bethätigung eines christlich-musikalischen Lebens u. s. w. beziehen und eine wohlthuende Harmonie zwischen dem inneren, tiefreligiösen Glaubensleben und den hehren Kunstanschauungen des erfahrenen Meisters erkennen lassen.

M. gehörte zu jenen edlen Männern und Lichtfreunden, die, wie Vensky, Rochow, Garve, Zedlitz, Lessing, Kant, Herder u. a. im 18. Jahrhundert bemüht waren, durch Aufklärung und Bildung dem deutschen Volke, das sich von den Schäden des 30jährigen Krieges nur langsam erholte und in seiner Mehrzahl eine schwer bewegliche Masse geblieben war, höhere Ziele vor Augen zu stellen und dadurch eine sittliche und materielle Besserstellung, sowie größere Freiheit der einzelnen Stände und Standesmitglieder herbeizuführen. M. war es, der sich besonders des in beklagenswerter Abhängigkeit, in den drückendsten Verhältnissen — freilich nicht ganz ohne Schuld vieler seiner Mitglieder — lebenden Standes der Organisten und Kantoren annahm und denselben ein menschenwürdigeres Dasein, verbunden mit mehr Ehre und Ansehen zu verschaffen suchte. Im „musikalischen Patrioten" (3. Betr.) gibt er als Gründe des Verfalls der „Kantorwürde"

an: „Die Ungelehrsamkeit in Studio musico, die Geringschätzung des göttlichen Lobes, die unzeitige Sparsamkeit und schlechte Besoldung der Vorgesetzten und Mitarbeiter der Chöre." Um deshalb den Kantoren und Organisten eine bessere musikalische und allgemeine Bildung zu vermitteln und ihren Stand dadurch zu heben, sollen dieselben weder von einem bloßen Praktiker (Zunftmusikanten), noch von einem ausschließlich theoretisch gebildeten Informator, sondern von einem „sozusagen Caesar ex utraque" unterrichtet werden, der auf „Universitätsäckern wachsen" und als akademischer Musiklehrer angestellt werden soll. Gleichzeitig müssen solche Diener des „klingenden Gottesdienstes" entfernt werden, welche in einträglichen Kirchenämtern sitzen und der „faulen Ruhe und Lust pflegen", denen es gleich ist, ob die Kirchenmusik fällt oder gar untergeht, ob der Gottesdienst „laulicht oder kalt" bestellt ist, die aus der Kunst ein Handwerk machen u. s. w. Um geeignetere, ihrem Stande zur Zierde gereichende Kräfte auswählen zu können, fordert M. in vielen seiner Schriften, besonders aber in der „exempl. Organistenprobe" p. 3 ff. eingehende, strenge Organistenprüfungen, weil „etwas mehr zu einem tüchtigen Organisten gehört, als seinen Choral daher zu dudeln und etwa eine Erb-Chaconne, die über ein halbes Jahrhundert hat herhalten müssen, zum Ausgang zu figurieren." In der theoretischen Vorbereitung des genannten Werkes (p. 112) finden sich denn auch viele, den Prüflingen vorzulegende Fragen aus der Theorie; z. B. wieviele und welche Intervalle in der Oktave liegen, wieviele Arten der Terzen, Quarten und Quinten es gibt, wie oft das hemitonium majus in der Octava chromatica liegt, wie es zu definieren ist, wieviele Modi zu finden sind u. s. w., also lauter Fragen, „die ein Organist, der seine Kunst nicht als ein Handwerk treibt, billig wissen soll und muß, die ad elementa tam harmonices quam Musices, consequenter ad Principia vere theoretica Bassi generalis gehören." Noch höhere Anforderungen stellt er in der praktischen Prüfung. Im „vollkommenen Kapellmeister" III, 25 verlangt M. von einem Organisten, der ein „untadeliges Schulrecht" ablegen will, daß er befähigt sei, „eine Fuge nach vorgeschriebenem themate alsobald, stehenden Fußes, oder (wie man redet) ex tempore durchzuarbeiten." Wer das nicht könne, solle als Organist weder in der Stadt noch auf dem Lande angenommen werden. Mit dieser Forderung versetzte er aber zugleich der damals blühenden Simonie und dem so verderblichen Protektionswesen einen tödlichen Hieb. In den meisten seiner Werke deckt er „die Schleichwege zum geistlichen Schafstall" rücksichtslos auf. Besonders in der „Organistenprobe" geht er der Simonie scharf zu

Leibe (p. 6 ff.) Nachdem er dort die große Unwissenheit der Patrone berührt, „die mit fremden Ohren hören, mit verkleisterten Augen sehen, mit vergüldeten Händen fühlen wollen“ und leicht zu „corrumpiren“ sind, beklagt er die bei vielen Prüfungen zu Tage tretende Unfähigkeit und Unredlichkeit folgendermaßen: „Da wird denn an manchem Orte bei der Beförderung ein Kantor herbeigerufen, der dem Candidaten den Puls fühlen soll und selbst nicht weiß, wo er sitzet; der vom Orgelspielen oft so viel verstehet, als die Krähe vom Sonntage. Da werden denn ein paar Sünder auf die Probe gesetzet, die notorie noch weit elender sind, als unser Stipes selbst; da werden denn diesem und jenem die Hände vergüldet, und Midas, unser Herr Langohr aus Arcadien, muß ein Organiste werden, es sei ihm lieb oder leid; ob er wisse, was accompagniren sei oder nicht, darnach frägt kein Mensch. Ei! sprechen sie, wenn er nur den Psalm fein andächtig spielet, daß man hören kann, in welchem Vers er ist, so hat es schon seine Richtigkeit. Generalbaß ist keine geistliche Sache; er gehört wohl mehr in die Opera, als in die Kirche; wenn unser Jüngling kein Organiste geworden wäre, was hätte er denn werden sollen? Kein redlich Handwerk hat er gelernet; zum Arbeiten hat er weder Kräfte noch Lust. Seht! wie blaß er ist! Und das liebe Latein hat auch nicht mit ihm fortgewollt, wie er denn nur bis auf die Colloquia Corderi gekommen ist; aber zum Organisten ist er endlich noch gut genug; denn er hat ja bei dem und dem gelernet und seinem Vater so und so viel an Lehr- und Reisegeld gekostet; man sagt gar, er könnt kumpniren! Dazu nimmt er vielleicht unsre Nichte, unsre Wase, unsre Haushälterin, unsere ꝛc. zur Frau; wer hat denn was darauf zu sagen? Das heißt Männer, oder vielmehr Jungens mit Ämtern, nicht aber Ämter mit Männern versehen.“ M. hält es für die Pflicht und Schuldigkeit eines jeden ehrlichen, christlichen Mannes, dergleichen Mißbräuche furchtlos aufzudecken und zu bekämpfen. „Ich hasse Fuchsschwänzereien und solch laulichtes Betragen wie den Teufel“, heißt es pag. 9, „und will mir lieber expresse aller Ignoranten Verfolgung ausbitten, als ihnen schmeicheln und durch die Finger sehen, wo Gottes und der Musik Ehre zu kurz kommen.“ — Gleichzeitig mit dem Verbote der Simonie fordert M. („vollk. Kapellm.“ III, „gelehrter Cantor“ u. s. w.) bessere Bezahlung und größere Achtung der Organisten und Kantoren; von den letzteren aber höhere, ihres wichtigen Amtes würdige musikalische Leistungen. Die Fingerzeige, welche er den Kunstbeflissenen über ein den Gottesdienst hebendes und verschönerndes Orgel- und Choralspiel im 25. Kap. des „vollk. Kapellm.“ u. a. O. gibt, sind heute noch für

jeden Organisten eine Fundgrube herrlicher Belehrungen und instruktiver Regeln; ja bei der gegenwärtig noch recht dürftigen Literatur*) über diese hochwichtige Materie erachte ich es geradezu für meine Pflicht, die oben angedeuteten M.'schen Gedanken zu Nutz und Frommen der protestantischen Kirchenmusik an das Tageslicht zu ziehen. Der Hamburger Theoretiker fordert u. a., der Organist solle sich mit Fleiß auf sein Instrument legen und seine Kräfte nicht zersplittern, er möge sich befleißigen, „sinnreich und ohne Anstoß zu präludiren, weil dies mit Fug der höchste praktische Gipfel in der Musik genannt werden mag", und soll, so lange er dies nicht kann, die Gemeinde mit seinen »Inventiones« verschonen. Interessant sind M.'s Anleitungen zur Erlernung des Präludierens und Phantasierens, indem er von dem Orgelspieler Technik und genaue Kenntnis der Ton- und Modulationsarten verlangt und dazu die Forderungen aufstellt, daß er sich viele Einfälle und Schlüsse im Vorrat sammle und oft viel Gutes höre, daß er wohl singe, allerhand Singmelodien im Spielen nachahme, sich gewissenhaft übe und seine Gedanken fleißig aufschreibe, dieselben einem Kenner unterbreite, sich die von diesem geübte Kritik zu nutze mache u. s. w. — Die Orgel muß in der Kirche herrschen und den „schreienden Laien im Ton halten, ihn regieren und bemeistern." Das Registrieren — ob stark oder schwach — will M. abhängig wissen von der Zahl der versammelten Gemeindeglieder, von dem Charakter des darauffolgenden Liedes und der gottesdienstlichen Feier. Wie sich die Gemeinde nach und nach versammelt, soll auch die Orgel „angezogen werden", und wie die Zuhörer allgemach davon gehen, sollen sich die Register des Orgelwerkes vermindern. Ausdrücklich verbietet er das Schreien und Schallen der Orgel (zum Schlusse) in der leeren Kirche. — Die Präludien und Vorspiele müssen nach seiner Forderung auf den Hauptinhalt der folgenden Kirchenstücke oder Choräle „zielen". Das Vorspiel soll diejenigen Leidenschaften durch den „figürlichen Klang" ausdrücken, welche in dem Texte des zu musizierenden Stückes oder des von der Gemeinde anzustimmenden Chorales angedeutet sind. Ein kluger Spieler möge deshalb dahin sehen, „daß er den vorhabenden Affekt (erhabene Freude, stille Zufriedenheit, unverstellte Demut u. s. w.) wohl kenne, sich denselben im Vorspiele fest eindrücke und seine Einfälle darnach regiere: daß er die Zuhörer nicht zum Weinen einlade, wenn sie freudig sein

---

*) In dem trefflichen „Handbüchlein für evangelische Kantoren und Organisten" von Dr. Joh. Zahn, Nürnberg, 1871, finden sich viele Reminiscenzen an diese M.'schen Gedanken.

sollen, noch jemand zum Lachen bewege, dessen Herz vielmehr eine Zerknirschung erfordert. Die Exempel liegen leider in Menge davon zu Tage, ohne daß es fast Niemand merket; da mancher Organist, der seine Einbildungskraft niemals sonderlich beschwert, immer und beständig dasjenige daher spielt, was er von Jugend auf auswendig gelernet hat. Es reime sich oder nicht." — Dann hat auch nach seiner Ansicht das Vorspiel, besonders wenn es kurz, gut und nachdrücklich ist, den Nutzen, daß die Zuhörer zu der folgenden Hauptmaterie oder zum angesetzten Choralgesange vorbereitet werden, daß die Zeit des Gottesdienstes und Gesanges dadurch genau abgeteilt, und beim Wechsel der Tonart eine Vermittlung (Modulation) hergestellt wird. Die alten Organisten warnt M. vor dem „Schleppen", die jungen vor dem „Voraustraben" mit der Orgel, und wie er ein Feind aller „Bockstriller, Sauaccenten, Ochsencoloraturen, Eselsintervallen, Hunde- und Katzenpassagien" ist, so sind ihm auch die „Pedalquäler", welche bei den „zweigeschwänzten Noten sonsten nichts anders, als ein verdrießliches Geklapper" hören lassen, in der Seele verhaßt. Ebenso abfällig urteilt er über jene Orgeln, bei deren Bau auf die innere Einrichtung, auf die genügende Registerzahl und den notwendigen Tonumfang aus falscher Sparsamkeit weniger Rücksicht genommen wurde, als auf die äußere Ausstattung mit „toten Figuren und unnützem Kinderspiel." Ein solch unvollkommenes Werk vergleicht er in drastischer Weise mit einem Menschen, dem Milz und Leber herausgenommen und dafür zwei Nasen gegeben wurden. —

Betrachten wir M.'s Stellung zum evangelischen Kirchenliede, zum Choralgesange, so müssen wir zugeben, daß er bezüglich dieses hochwichtigen Schmuckes des evangelischen Gottesdienstes in allen seinen Werken die Ansichten seiner Zeit teilte, jener Zeit, die geringes Verständnis hatte für das ursprüngliche Wesen des evangelischen Kirchenliedes, die wenig wußte von der unvergleichlichen Herrlichkeit des alten, kräftigen, frischen Kirchengesanges der Reformationszeit, in welchem sich durch Ton und Lied das der evangelischen Gemeinde in religiösen Dingen Gemeinsame volkstümlich ausspricht. Deshalb darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn M., obwohl er die Schönheit rühmt, „so sich bei etlichen unserer Choralmelodien auf eine herzrührende Weise hervorthut und auch die größeste Kunst übersteiget", den Choralgesang der Gemeinde nicht zur Musik zählt, von einem „gregorianischen Geplärre" redet und behauptet, daß „die Leichtigkeit und Einfalt der Choräle" die nächsten Ursachen seien, „warum ein einfältiger Mensch dieselben als seinesgleichen und etwas, das mit der Enge seines Verstandes quadriret, leicht fassen und unterscheiden

könne.“ In dieser Zeit stand es aber auch wahrhaft kläglich um den Choralgesang. Die starre Orthodoxie, der sentimentale Pietismus, der kalte Rationalismus rissen den gesunden kräftigen Kirchengesang aus seinem Nährboden, dem Volksmäßigen, Volksgeistigen und pflanzten an seine Stelle eine krankhafte Musik mit überraschenden Effekten oder zärtlicher Empfindelei, Tändelei und Süßlichkeit, sowie einen unerquicklichen, takt- und rhythmuslosen, von völlig unpassenden Zwischenspielen oft unterbrochenen, häufig aber ohne jegliche Orgel- oder Instrumentalbegleitung auftretenden Gemeindegesang „nach den gewohnten hergebrachten Formen ohne innere Frische und Begeisterung.“ — Sind auch die meisten Theorien M.'s über Text und Melodie des protestantischen Chorals aus den oben angeführten Gründen veraltet und unbrauchbar, so lugt doch aus mancher seiner Forderung eine Ahnung von der in unserem Jahrhundert begonnenen Reformation des evangelischen Gemeindegesanges hervor. M. will den Choral als Figuralmusik behandelt und verwendet wissen; es sollen nach seiner Ansicht („vollk. Kapellm.“ I, 2) „wenigstens ein besonderer Baß, ein ordentlicher Takt (welcher ihn gleichsam beseelet und begeistert, so daß er eben deswegen viel tiefer ins Gemüt dringen kann, als der unabgemessene Choralgesang) und eine verschiedene Geltung der Noten hinzutreten,“ damit, wie er im „musikal. Patrioten“ p. 252 ausführt, „bald ganze, bald halbe, bald Viertel-, bald Achtel-Noten durcheinander vorkommen.“ Vollständig Recht hat M., wenn er im „vollk. Kapellm.“ III, 25 die leider heute noch vielfach verbreitete Unsitte rügt, textinhaltlich völlig verschiedene Gesänge unter ein und dieselbe Melodie zu zwingen, wie es u. a. das 1715 in Hamburg eingeführte, unter 634 Gesängen nur 153 Melodien enthaltende Bronnersche Choralbuch mehrfach that, aus welchem M. die nach einer Melodie zu singenden Lieder: „Ach, wie elend ist unsre Zeit“ und „Es ist das Heil uns kommen her“ einerseits, „Ich komm itzt als ein armer Gast“ und „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ andrerseits als warnende Beispiele anführt und dazu weiter bemerkt: „Was für widrige und einander entgegengesetzte Leidenschaften wohl unter den 21 Gesängen, die zu der eigenen Melodie gehören: ‚Ach, was soll ich Sünder machen‘, unter den 24 auf die Melodie: ‚Herzlich thut mich verlangen‘ und unter den 55 auf die Melodie: ‚O Gott, du frommer Gott‘ anzutreffen sein mögen, will ich guter Ursach halber nicht untersuchen.“ In der „Panacea III“ (p. 114) wendet er sich gegen die „unzähligen groben Sprach-, Prosodie-, Konstruktions- und Reimfehler“ der damaligen Gesangbuchlieder und beklagt, daß wir von Kindesbeinen an an heiligen Orten zu Undeutschen ge-

macht würden, da doch das, was wir in der zarten Jugend und zumal singend einsaugen, lauter Muttermilch und ganz richtig sein müsse.

Die Hauptthätigkeit M.'s als Hamburger Domkapellmeister bezog sich indes nicht auf die Pflege des öffentlichen, allgemeinen Kirchengesanges, sondern auf das Gedeihen der Kirchenmusik im engeren Sinne, auf das Blühen des von einer auserlesenen Sängerschar vorgetragenen Kunst-(Chor-)gesanges. Lange vor seinem siegreichen Kampfe gegen die Hamburger Singspiele („musikal. Patriot" pag. 47 ff.) war es nämlich unserem Kritiker gelungen, 1704 nach vielfachen Fehden und Stürmen in Hamburg eine Scheidung von geistlichen und weltlichen Musikdramen herbeizuführen, wodurch die Kantate und das Oratorium als liturgische Musik in die Kirche kamen. War es nun schon der ursprüngliche Zusammenhang mit der Oper, der diesen Kirchenmusikstücken mitunter einen theatralischen Anstrich verlieh, so kam dazu noch der Umstand, daß die meisten Autoren dieser kirchenmusikalischen Werke Theaterkomponisten waren und den ihnen geläufigen bühnenmäßigen Stil durchaus nicht vollständig verleugneten, weshalb die Ein- und Aufführung solcher Kirchenmusiken vielfach auf mehr oder minder berechtigten Widerspruch stieß, weniger bei den Gemeindegliedern, als bei vielen Geistlichen und Kantoren. Der Musikprofessor und Kantor Dr. Joach. Meyer († 1732 in Göttingen) trat z. B. in einer anonymen Schrift: „Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik" (1726) gegen die Kirchenkantaten, ihre Arien und Recitative auf und forderte eine Kirchenmusik mit ausschließlich biblischen Sprüchen als Textunterlage. Ihm, sowie den Feinden der Kirchen- resp. der Figuralmusik stellte M. ein mit vielem Geist und Witz geschriebenes Werk entgegen, betitelt: „Der neue Göttingische, aber viel schlechter, als die alten Lacedämonischen urtheilende **Ephorus**, wegen der Kirchenmusik eines anderen belehrt von M." (1727), in welchem er — von Nebensächlichem abgesehen — als den Zweck der „rechtschaffenen" Kirchenmusik die von der Deutlichkeit und dem leichten Verständnis des Textes abhängige „Bewegung der Gemüther" bezeichnet und demjenigen Komponisten den Vorzug gibt, „der sich Musicam equestrem zuleget, poetische Wagen und Pferde gebraucht" und dadurch eher und bequemer zu seinem Ziele, nämlich zur Bewegung der Gemüter gelangt, als derjenige Fußgänger, „der Musicam pedestrem, z. E. nur die prosam der biblischen Sprüche zu seiner Melopoeia wählet." Nach M.'s Ansicht würde sich ein Melos von lauter Sprüchen der heil. Schrift wegen der prosaischen Härte nicht gut machen; auch eigneten sich längere

5*

Bibelsprüche nicht als Texteswerte zu Fugen u. a. Kontrapunktarbeiten, weil da alles „vielstimmig, figurirt, verwirrt, einfolglich viel schwerer zu verstehen ist, als der Text einstimmiger Kantaten". Deshalb sollen fugierte Sätze bloß auf kurze Dicta biblica gemacht werden, die dem Zuhörer vom Religionsunterricht her bekannt sind. Ferner fordert M., daß der Gemeinde durch vielfach anzubringende, bekannte Chorallieder Gelegenheit zum Mitsingen gegeben werde. Arien und Recitative aber, deren poetisch abgefaßte Texte selbstverständlich mit Gottes Wort übereinstimmen müssen, kann man nach seiner Ansicht bei den Kantaten unmöglich entbehren, weil bei diesen Gesangsformen, trotz ihres Umfanges die Deutlichkeit so groß ist, „daß sie schwerlich im Singen größer erdacht werden kann". Die Sänger sollen nur gut aussprechen und das, was sie singen, verstehen lernen, dann werden sie das Herz des Zuhörers durch ihre Kunst schon bewegen können. Zum Schlusse verbietet er den Gebrauch allgemein bekannter, bei weltlichen Vorfällen benützter Melodien in Kirchenkompositionen, wenn er auch die Sitte, hie und da ein beliebtes Thema aus weltlichen Sachen zu entlehnen und in einer geistlichen Musik anders auszuarbeiten, nicht tadelt. Die weitere Entwicklung der Kirchenmusik von Händel und Bach an bis herauf zu Mendelssohn hat dem Hamburger Kantor in vielen Punkten recht gegeben. — M. verwirft den Motetten- und Madrigalstil der alten Kirchenkomponisten durchaus nicht, aber er ist für kurz abgefaßte Sätze, für klugen Wechsel mit anderen Formen und für den Eintritt der Motetten-(sc. Fugen- und Kontrapunkt-)sätze zur richtigen Zeit. Er bekämpft bloß jene gekünstelten Arbeiten mit längeren Texten, welche infolge ihrer fugierten Ausarbeitung wortinhaltlich meist unverständlich sind, bei deren Abfassung zuerst die Musik komponiert, hernach mit vieler Mühe ein Text „darunter geflicket und gestricket" wurde, und die er im „vollk. Kapellm." II, 16 in köstlicher Weise folgendermaßen schildert: „Bei solchen Motetten mußte der Organist zwar alle Singstimmen in Partitur bringen und selbige, wie eine Allemande oder anderes Handstück voller Bockstriller und abenteuerlicher Toccatenschwärmer so fein lieblich daher figurieren; aber das war kein Generalbaß. Man wußte von den Motetten anfänglich von keinem Instrument, außer der Orgel auf bemeldte Weise, und die blieb auch oft aus. Man wußte dabei von keinem andern Concertiren als von derjenigen Jagd, welche mit den unsingbaren und unendlichen Fugen angestellet ward. Alles ging in vollen Sprüngen, da Capella, mit der ganzen Schule feldein und hauete immer getrost fort, bis ans letzte Ende: denn ehe gab man kein Quartier. Da

war keine Leidenschaft oder Gemüthsbewegung auf viel Meilenweges zu sehen; keine Einschnitte in der Klangrede; ja, vielmehr Abschnitte in der Mitte eines Wortes mit nebenstehender Pause; keine rechte Melodie, keine wahre Zierlichkeit, ja gar kein Verstand zu finden: alles auf ein paar oft wenig oder nichts bedeutende Wörter, als Salve, Regina misericordiae u. s. w." — Gegen solche Kirchenmusik mußte die sogenannte Figuralmusik (Kantaten, Oratorien, Passionen) freilich als ein gewaltiger Fortschritt erscheinen. Aber erst hartnäckige Kämpfe, von M. und seinen Anhängern schließlich doch siegreich zu Ende geführt — noch im Jahre 1749 erließ der unermüdliche Pionier des Fortschritts in seinem »Mithridat, wider den Gift einer welschen Satyre, genannt: La Musica«, eine Apologie gegen die witzig-derben, poetischen Angriffe des italienischen Malers und Musikverächters Salvator Rosa (pseud. Perditor Spina) —, ermöglichten mit die allmähliche Ausbreitung der Händelschen Oratorien, der Bachschen Kantaten, Motetten, Passionen u. s. w. über einen großen Teil Norddeutschlands. — In Hamburg war es unserem Vorläufer Händels und Bachs infolge seiner Stellung als Domkapellmeister ein Leichtes, durch Aufführungen eigener Kirchenkompositionen Propaganda für die neue Richtung in der Kirchenmusik zu machen. — In der „Ehrenpforte" führt M. pag. 204 siebenzehn seiner, in der Zeit von 1717—1727 komponierten Oratorien geistlichen und weltlich-geschichtlichen Charakters mit Namen auf. Es kamen u. a. zur Aufführung:

1717 (im Sept.): „Der siegende Gideon", mit welchem Prinz Eugens Sieg bei Belgrad gefeiert wurde. Zahlreiche Trompeten- und Paukensätze verleihen der Komposition einen heroischen, prunkenden, oftmals theatralischen Charakter. Die Durchführung des Chorals: „Ein feste Burg" erinnert an Bachs Reformationskantate.

1717 (31. Okt.): „Der reformirende Johannes". (Ausführlichere Besprechung pag. 71 ff.).

1721 (zur Fastenzeit): „Der blutrünstige Keltertreter".

1722 (auf Ostern): „Der Siegesfürst".

1723 (im Sept.): „Der liebreiche David".

1725 (auf Ostern): „Daniel".

1725 (auf Weihnachten): „Das gottselige Geheimnis".

1726 (im Sept.): „Der undankbare Jerobeam". Text und Musik von M.

Die Hamburger Stadtbibliothek besitzt 18, vom Komponisten in Partitur gebrachte Oratorien. Ich möchte hauptsächlich auf „die leidtragende und wieder getröstete Wittwe zu Nain" aufmerksam machen.

In diesem Oratorium läßt M. in sinniger Weise den Choral: „Nun laßt uns den Leib begraben“ von den Sargträgern singen und stellt ihn in den Mittelpunkt jener ergreifenden, erschütternden Scene, in welcher Jesus den Trauerzug aufhält und den toten Jüngling wieder lebendig macht. Die späteren Versuche Mendelssohns und seiner Vorgänger, den Choral in Werke einzuführen, die nicht für den kirchlichen Gebrauch bestimmt sind, stützen sich auf das Vorbild M.'s. — Von den Kirchenkompositionen unseres Meisters sind einige für die hohen Festtage, andere für besondere Gelegenheiten, andere für die Sonntage bestimmt. Sie sind fast alle ausdrücklich mit »Oratorio« betitelt, zerfallen in zwei, vor und nach der Predigt aufzuführende Teile, und behandeln Geschichten des alten und neuen Testaments in der Weise, daß unter Hereinziehung allegorischer, an die Hamburger Passionen erinnernder Figuren — meist Glaube, Liebe, Hoffnung — der erste Teil die Bedeutung des zu feiernden Tages behandelt, während der zweite durch Vorführung eines konformen Stückes der Heilsgeschichte zur religiösen Vergleichung und Versenkung anregt. — Das erste Oratorium Matthesons, „das heilsame Gebet und die Menschwerdung Christi“, nach dem Texte des Evangelisten Lukas verfaßt, wurde bereits 1704 komponiert. Als für seine Zeit höchst merkwürdig bezeichnet M. ausdrücklich die erstmalige Verwendung eines Chorals in diesem Oratorium, nämlich des Kirchenliedes: „Vom Himmel hoch da komm ich her.“ — Wie Händel und Telemann, so wagte sich auch M. 1716 an die musikalische Bearbeitung der bekannten Passion von Brockes: „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus.“ Diese, bereits 1712 von R. Keiser komponierte Dichtung, welche den gewöhnlichen, opernhaften Behandlungen der Leidensgeschichte ein Ende machte, hat als Vorläuferin der Bachschen Passionen, deren charakteristische Form sie schon enthält, noch mehr aber dadurch, daß Bach in seine Johannespassion einige wirkungsvolle Teile der genannten Brockesschen Poesie aufnahm, einen dauernden, kunstgeschichtlichen Wert. Daß dieser Text dem fortschrittlichen, zugleich religiösen und dem ausgearteten Opernwesen abholden Sinn M.'s ganz besonders zusagte, bedarf nach den Betrachtungen im „musik. Patrioten“ keiner weiteren Erörterung. Ich kann mich über dieses Werk M.'s kurz fassen. Haben ihm doch von Winterfeld im „evangelischen Kirchengesang, III“, und Bitter in den „Beiträgen zur Geschichte des Oratoriums“ ausführliche Besprechungen gewidmet und viele charakteristische Notenbeispiele entnommen. Der hochzuschätzende Musikschriftsteller und Händelbiograph Chrysander spricht dieser Kirchenkomposition M.'s kurzweg jedes Verdienst ab. Allein, wer sich das mit

beispiellosem Enthusiasmus für seinen Helden geschriebene Händelbuch Chrysanders genauer ansieht, muß bestätigen, daß in diesem Werke mit Absicht die kleineren Meister von dem Denkmale des großen Doctors of **Musik** entfernt und mit Konsequenz ihre bahnbrechenden Leistungen negiert sind. Wenn Winterfeld geringschätzig von dem Hamburger Kritiker als Tonsetzer redet, so wird die herbe Kritik des verdienstvollen Forschers zum größten Teile durch seine, an die geistliche Musik gestellten hohen, idealen Forderungen entschuldigt, denen selbst Händel und Bach in manchen Fällen nicht nachgekommen sind. Am treffendsten hat unstreitig C. H. Bitter den Tonsetzer M. als Komponisten der Brockesschen Passion beurteilt, indem er in den oben genannten „Beiträgen zur Geschichte des Oratoriums" Lob und Tadel gerecht verteilte. Im allgemeinen tadelt Bitter die vielfachen Züge opernmäßiger Auffassung und das übertriebene Streben nach gesanglicher Wirkung, wodurch „der Wortlaut des Textes und seine Übersetzung in das musikalische Element" (sc. die Schilderung der Gemütsstimmungen und Leidenschaften), sowie „die Sucht der malerischen Darstellung" zur Hauptsache werden, was die Gesamtwirkung beeinträchtigt. — Die Sinfonia dagegen (Bitter, „Beiträge", pag. 162) „ist nicht ohne Erfindung und Würde, und besonders die Pausen, vor allem die Generalpause im 17. Takte sind äußerst charakteristisch; sie müssen für die Zeit M.'s ein sehr merkwürdiges Wirkungsmittel gewesen sein." Ganz prächtige Beispiele von Gedankenreichtum und Gefühlstiefe enthalten die Arien Nr. 10, 12 und 13 der Bitterschen Beilagen. Nr. 12 z. B. stellt der genannte Autor hoch über die Händelsche Bearbeitung (Aria alla Siciliana, 12/8 D moll, Larghetto), zugleich macht er pag. 168 seines Werkes auf die Arie: „Mein Heiland, Herr und Fürst" (Nr. 13 der Beilagen) aufmerksam, „welche nicht weniger edel, in echt religiösem Sinn gesetzt ist." — Im übrigen verweise ich auf die ausführliche, geistreiche und äußerst sachliche Kritik und Exemplifikation Bitters pag. 159 ff. und will nur noch dessen Schlußurteil über M.'s Passion nach Brockes anführen. Demnach „sind in diesem Oratorium Elemente enthalten, die der Beachtung wert sind, und die dasselbe, seiner vielen Mängel ungeachtet, bedeutend genug erscheinen lassen, um auch in ihm eine jener Vorstufen erkennbar werden zu lassen, deren die religiöse Kunst und oratorische Musik bedurften, um auf ihre spätere Höhe gelangen zu können."

Das bedeutendste (weltliche) Oratorium M.'s, überhaupt sein Meisterwerk ist zweifelsohne der leider fast unbekannte „reformirende Johannes, an dem durch die Gnade Gottes erlebten zweiten Jubelfeste der evangelisch-lutherischen Kirche nach der heilsamen Reforma-

tion des seligen Lutheri, als dasselbe zu Hamburg den 31. Oktober Anno 1717 als am 23. n. Trinit. hochfeierlichst begangen wurde, in der Domkirche daselbst musikalisch aufgeführet v. Mattheson.“ In dem auf der Hamburger Stadtbibliothek befindlichen Exemplar der Partitur (M.'s Handschrift) figurieren als Mitwirkende die Namen berühmter Solisten der damaligen Zeit: Messias (Tenor) Mr. Vetter; Johannes (Bariton) Mr. Jarr; Glaube (Baß) Mr. Riemschneider; Liebe (Sopran) Mad. Keiserin — Gemahlin des berühmten Komponisten Reinh. Keiser —; Hoffnung (Sopran) Mad. Endradi; Lutheraner (Tenor) Mr. Heß. Die Chöre werden gebildet von der jüdischen Priesterschaft, der streitenden und triumphierenden Kirche und der Lutherischen Gemeinde. „Die Poesie verfertigte Gott zu Ehren und zur Bezeugung seiner herzlichen Jubelfreude ein durch die Gnade Gottes Im Glauben Gewisser Lutheraner.“ (Handschriftl. Ergänzung M.'s: sc. Glauche.)

Wenn ich es unternehme, durch einige markante Striche und charakteristische Notenbeispiele ein flüchtiges Bild von diesem herrlichen Kirchenwerke zu unterwerfen, so geschieht dies nicht allein aus Bewunderung der Vielseitigkeit des schreibfertigen Hamburger Kritikers, sondern hauptsächlich, um auf ein Werk aufmerksam zu machen, das in dem Werdeprozeß des Oratoriums einen Markstein bildet, und das verdiente, allenthalben — vielleicht mit einigen unbedeutenden Kürzungen — wieder aufgeführt zu werden.

I. Vor der Predigt.

Nach einer mäßig langen, einfachen, die freudige Stimmung in zwei charakteristischen Themen spiegelnden, durch prächtige Melodie- und Baßführung ausgezeichneten »Sinfonia« (Beilage Nr. 8), deren Hauptthema der darauf folgenden und später wiederkehrenden Tenor-Arie:



entnommen ist, weist ein Tenor-Recitativ kurz auf die Bedeutung des Tages, auf die „vor zweier Zeiten Frist durch Luthers Arm und seines Geistes Schwert wieder hergestellte Freiheit Zions“ hin, worauf die Lutherische Gemeinde den vom Streichorchester begleiteten Choral: „So feiern wir das hohe Fest“ anstimmt (Beisp. 9). Dieser im 6/8 Takt dahintänzelnde, figurierte Choral bildet mit dem ähnlich bearbeiteten

Schluß-Kirchenliede: „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ!“ aus den pag. 65 u. 66 entwickelten Gründen die schwächste Seite der Werkes, obwohl beide Choräle Kraft und Freude atmen, und in ihnen ein gewisser Sinn des Meisters für Wohlklang und Schönheit vorwaltet. In einem Recitativ mit Instrumentalbegleitung wird hierauf Luther mit Johannes, dem Täufer, verglichen: „Bei beider Kirchenreformation kann man zwar unterschiedene Personen, doch gleiches Gotteswort und gleichen Eifer sehn.“ Es folgt nun auf die Klagen der allegorischen Figuren Glaube, Liebe, Hoffnung über die Verderbtheit Israels ein Chor der streitenden Kirche: „Hat denn der Herr sein Zion ganz verlassen?“ Ich glaubte, diesen Chor seiner Originalität, Kraft und Wirkung halber — man beachte die effektvollen, hohen Bässe und Tenöre, die charakteristischen Pausen, den Schluß in der Oberdominante — in die Beilagen aufnehmen zu müssen (Beisp. 10). Ein Recitativ des Lutheraners, der die zum Mittelpunkte des Oratoriums gemachten Gestalten des Johannes, Messias und Luthers erklärend nach und nach einführt, leitet auf die Tenor-Arie des Messias hin (Beispiel 11). Dieselbe, von 2 Oboen begleitet, bietet manches melodische und harmonische Interesse; ihr ist, da sie wie die übrigen Arien völlig frei von unpassendem Figurenwerk erscheint, eine edle Gestaltung und musikalische Charakteristik nicht abzusprechen. Nach den Klagen des Messias und der allegorischen Figuren über die Verderbtheit des Christenvolkes erscheint als Kulminationspunkt des 1. Teiles der gewaltige Doppelchor ($^6/_4$, D dur): „Es stehe Gott auf“, mit der Fuge: „Daß seine Feinde zerstreuet werden“ (Beisp. 12). Während sich alle Komponisten der vorhin genannten Brockesschen Passion, Händel nicht ausgenommen, von der Bühne mehr oder weniger beeinflussen ließen, so daß besonders ihre dramatisierten Chöre eine der schwächsten Seiten jener Passion bilden, hat sich M. bald darnach in seinen Oratorien fast durchgängig vom theatralischen Wesen ferne zu halten gewußt, hauptsächlich dadurch, daß er alles Nachlässige, Flüchtige aus seinen Kompositionen verbannte und an dessen Stelle gute Recitative und Arien, sorgfältig gefeilte Chöre sowie eine musikalisch reichere Ausstattung setzte. Ein Beispiel seiner wohldurchdachten, würdigen Musik ist gerade jener vorhin genannte, dramatisierte Chor. — Im Verlauf der Handlung berührt sodann ein Recitativ des Lutheraners in heiliger Entrüstung jenen „Verwüstungsgreuel“, da ein „verruchter Simonsbruder den Sündenablaß um verfluchtes Geld verstreicht.“ Johannes (Rec.) verdammt ebenfalls dieses „Sündenwerk und strafwürdige Beginnen“ und ermahnt zur Buße, während Glaube, Liebe und Hoffnung, die sich „nach langer Scheidungsfrist aus ihrer Wüstenei nun

wieder eingefunden", von dem Lutheraner (Rec.) freudig begrüßt werden. Bewirkt einerseits die nun folgende Arie der drei allegorischen Figuren eine in Gott selige Ruhe (1. Teil dieser Arie: Beisp. 13), so involviert andrerseits der imposante Doppelchor des „erlösten Luthertums": „Mit Jauchzen im Himmel, mit Jubel auf Erden, mit dankender Stimme der Luth'rischen Heerden soll, Jesu, dein Name verherrlicht werden" eine erfrischende Steigerung jener über das ganze Werk ausgegossenen christlich-freudigen Stimmung, wodurch der erste Teil des Oratoriums zu einem recht befriedigenden Abschluß gelangt.

II. Nach der Predigt.

Wie schon früher angedeutet, bringt der 2. Teil Beispiele aus der christlichen Heilsgeschichte, welche der religiösen Vertiefung und Verinnerlichung dienen und die hervorstechendsten Charaktereigenschaften des zu feiernden Helden beleuchten sollen. Deshalb entrollt der Lutheraner (Rec.) einige Bilder aus der Geschichte Johannis des Täufers, die Luther als einen »Johannes redivivus« und seine Kirchenreformation als eine von Gott gebotene und geweihte erscheinen lassen, und die uns zugleich den furchtlosen Charakter des Reformators vor Augen stellen. So z. B. wird Luthers Eifer und Unerschrockenheit im Spiegelbilde jenes Glaubensmutes gezeigt, den Christi Vorläufer „Salems hoher Geistlichkeit" gegenüber bewies, als er über seine Herkunft und Lehre befragt wurde. Ich habe den Chor der jüdischen Priesterschaft: „Wer bist du? Rede frei!" als Nr. 14 in die Beilagen aufgenommen, weil er M.'s charakteristischen Stil konsequent aufweist und zugleich das naive, kindlich-religiöse Glaubensleben des Komponisten wiederspiegelt. Die hierauf folgende Arie des Johannes (Streichorch. con Oboe, Vivace): „Ich bin eines Rufers Stimme", wird von einem Thema eingeleitet, das den gläubigen Mut und die, ihrer göttlichen Sendung sich bewußte Gestalt des jüdischen Märtyrers trefflich charakterisiert:



Ein Hauptvorzug des ganzen Werkes ist die reiche und äußerst geschickt angebrachte Abwechslung zwischen epischen, lyrischen und dramati-

schen Elementen, was einen belebenden Wechsel der Gestaltungen, Betrachtungen und Empfindungen zur Folge hat. Sehr interessant sind M.'s musikalisch-dramatische Schilderungen zur Erhöhung des lebendigen Ausdrucks. Doch verschmäht der Komponist auch in diesen, jeder Kirchenmusik gefährlichen Situationen die Anwendung bühnenmäßiger Mittel und Ausdrucksformen. So z. B. erzielt er in der Glaubensarie (Grave, con Strom.): „Wen Jesus schützt, ist wohl beschützt", mit jener schlicht gesetzten Schilderung (Beil. Beisp. 15) eine größere Wirkung, als viele seiner Zeitgenossen durch Anwendung komplizierter Instrumental- und Gesangspassagen oder anderer, auf den bloßen Effekt berechneter Ausdrucksmittel. Ebenso einfach, aber nicht minder wirksam ist die Aria a 2 Bassi con Violoncelli e Fagotti gesetzt: „Die wilden Fluten mögen brausen." Ein knappes, ausdrucksvoll gehaltenes Recitativ (Lutheraner, Beisp. 16), dessen Hauptvorzug in einer reichen und natürlichen Modulation, verbunden mit tadelloser Betonung und Deklamation besteht, gibt dem freudigen Gedanken Ausdruck, Luthers Werk werde in Ewigkeit nicht untergehen, und fordert später „Zions treuverbundene Glieder" zu Lob und Dank auf. In dem nun folgenden, glänzenden Chore für Streichinstrumente, 2 Trompeten, Pauke und Tenorsolo (Beisp. 17): „Herr Gott, dich loben wir", gipfelt der 2. Teil des Oratoriums. Der Messias ermahnt hierauf das „rechtgläubige Luthertum", sich seine durch Luther errungenen Schätze nicht rauben zu lassen, worauf eine Arie (con Strom.) zum fleißigen Gebrauch der Bibel mit den Worten ermundert: „Frage, forsche, küre, suche in dem heil'gen Bibelbuche, da findst du mich, den Glaubensgrund!" Nach dem Recitative des Lutheraners: „ErhaLte treVer Gott Vns nVr zV DeInen Ehren DeIn theVer Werthes Wort VnD LVthers Wahre Lehren", als Chronogramm die Jahrzahl 1717 enthaltend, beschließt der, von der Gemeinde mitzusingende Choral: „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ" dieses herrliche Oratorium.

Wir haben im „reformirenden Johannes" ein, mit größtem Fleiße gearbeitetes, weihevolles und erhebendes Werk M.'s vor uns, dessen freudige Gesamtstimmung, einheitlicher Stil und rüstig fortschreitende Handlung die Gemüter stets zu religiöser Kraft und Glaubensstärke, zur reiner evangelischer Freude anregen werden, um so mehr, als dieses Oratorium, wie schon oben bemerkt, durchwegs jegliche äußere Effekte oder theatralische Wirkungen verschmäht und sich hoch über das Maß des Gewöhlichen erhebt. Deshalb kann eine Wiederaufführung des „reformirenden Johannes" nicht eindringlich genug gefordert werden. Sie wäre ein Akt der Gerechtigkeit gegen einen fast

vergessenen Musiker, der in mühevoller Arbeit hauptsächlich mit den Grund legte zu jenem Wunderbaue der evangelischen Kirchenmusik, den die Werke Bachs und Händels für alle Zeiten krönen.

VII. Aufforderung zu einem christlich-fröhlichen, harmonischen Leben. Der musikalische Patriot (1—12. Betrachtung). Die Freudenakademien u. s. w.

Hat M. durch seine Kirchenkompositionen einen mehr lokalen Einfluß gewonnen, so wußte er durch spätere Schriften auch weite Kreise für seine reformatorischen Ideen zu interessieren, indem er die musikalische Kunst als eine Hauptquelle aller idealen und religiösen Dinge, die Ausübung derselben beim Gottesdienste als eine der ersten Christenpflichten und ein christlich-fröhliches, harmonisches Leben als ein hohes Ideal der Menschheit darzustellen suchte. So hat er in den ersten zwölf Betrachtungen des „musikalischen Patrioten" durch Aufführung vieler mit der Musik mehr oder minder zusammenhängender Bibelstellen und heilsgeschichtlicher Begebenheiten den Beweis zu erbringen gesucht, daß die Musik ein Hauptstück des Gottesdienstes, ja oft der wichtigste Teil desselben sei, und eindringlichst zur Bethätigung dieser göttlichen Kunst innerhalb des gottesdienstlichen Rahmens aufgefordert. — „Alles, was in Opern oder Konzerten, in Schulen und Gymnasien erlernet worden", heißt es in der 1. Betrachtung, „soll, soweit es die Wissenschaft betrifft, zur Erbauung der christlichen Gemeinde und zum Lobe Gottes angewendet werden." „Das Lob Gottes ist das vornehmste und eigentlichste Stück des vernünftigen Gottesdienstes." Deshalb rühmt er von den Deutschen, daß sie vor anderen Völkern stets viel auf die Kirchenmusik gewendet hätten. In der 6. Betrachtung preist er den Namen des Herrn, „der gleichwohl in diesen Zeiten viel-herrlichere ingenia musica, als in vorigen erwecket und seinem Volke geschenket hat, daß nichts darüber ist, so lange absonderlich Deutschland noch prangen kann mit Bach, Händel, Heinichen, Keiser, Stölzel, Telemann u. a.", und warnt vor den Feinden des „lobsingenden Gottesdienstes", die doch, obwohl mit Verdruß und Schmerzen eingestehen müssen, „daß z. B. durch die Gesänge und Lieder mehr bei der Reformation ausgerichtet worden, als durch alle Schriften und Predigten." Letztere, von ihm „Kanzelopern" genannt, sind nach seiner Ansicht (8. Betr.) nicht immer beim Gottesdienst nötig. Deshalb wünscht er neben den

Hauptgottesdiensten liturgische Gottesdienste, für die er besondere Tage fordert, und empfiehlt den Hausgottesdienst und das Tischlied vor und nach dem Essen, „wie es vor alten Zeiten war", um durch die „redenden Klänge" Gottes Wort darzustellen und „musikalisch beten" zu können. — Die Notwendigkeit der Musik beim Gottesdienst und bei jeder kirchlichen Handlung — Abendmahlsfeier, Trauung, Taufe u. s. w. — sucht er, wie schon oben bemerkt, aus passenden Stellen der Bibel zu erweisen. In seiner gegen den Abt und fürstlichen Bibliothekar Muratori in Modena gerichteten Schrift „neueste Untersuchung der Singspiele" 1744, die ähnlich wie der „Mithridat" die Berechtigung der guten Opern — „der Musik Akademien" — ausführlich zu beweisen sucht, gibt er an, daß sich in der Bibel 600 Stellen fänden, die vom Gesange und Klange handeln; in einer Beilage spricht er gar von 724 solchen Diktis und im „erläuterten Selah", 1745, ließ er 150 dieser Schriftstellen abdrucken. — Die beiden „Freudenakademien" — erster Teil 1750 als 71. Schrift im 71. Lebensjahre, zweite Abteilung 1753 geschrieben — enthalten, nach den Büchern des alten und neuen Testaments geordnet, neben einer eingehenden Besprechung der Psalmen Davids alle Stellen, die vom Frohlocken, Singen, Preisen, Danken, Rühmen, von Posaunen und Harfen handeln, nach dem Urtexte citiert, sowie geistreiche theologisch-philosophische Erklärungen und Betrachtungen. Besonders merkwürdig aber sind die beiden „Freudenschulen" deshalb, weil sie, getreu dem M.'schen Grundsatze, daß die wahre Ursache der Freude die Verehrung und Verherrlichung des Allerhöchsten und unsere Vereinigung und Harmonie mit demselben sei, zu einem christlich-fröhlichen Leben ermuntern, von der Freude und Glückseligkeit, vom Leben, von himmlischer Wonne und deren „harmonischem Vorschmacke" handeln und jene strenge, ascetische Richtung des Pietismus bekämpfen, welche den Menschenkindern „zu beständiger Bestürzung, zu immerwährendem Seufzen, zu tiefer Traurigkeit Anlaß gibt und fortwährend vom bitteren Todesgange, vom kalten Grabe, vom Sarge u. s. w. Klagelieder anstimmt", obgleich im neuen Testamente „der Hölle bloß 22 mal, des Himmels dagegen 241 mal gedacht ist." Deshalb redet M. vielfach einer vernünftigen, ehrbaren Freude das Wort. „Kluger Scherz, unschuldige Spiele, ehrbares Tanzen und Freudenfeste, fröhliche Gastereien" u. dergl. gehören nach seiner Ansicht in keine „leichtsinnige, üppige und eitle Rechnung, indem die reine Lust an den Kreaturen auf Gott gerichtet, geadelt und zur himmlischen Menschenfreude gemacht wird. . . Ein Labe-, Lebe-, Liebe-, Lobe-, Lust-Trunk (handschr. Anm. M.'s: Vocales pocales) trägt viel dazu bei. Das sind die

rechten causae quinque bibendi." — Diese heitere, in Gott selige und zufriedene Lebensanschauung spricht er in vielen seiner zahlreichen Gedichte*), noch mehr aber in der Liedersammlung: „Odeon morale, jucundum et vitale, sittliche Gesänge, angenehme Klänge, gut zur Lebenslänge, Text und Ton von Mattheson", 1751, oft auf herzerquickende Weise aus. (Cf. Beil., Beisp. 20—23.) Gegen jegliche Beeinträchtigung des „klingenden Gottesdienstes" zieht er eifrig und meistens mit Erfolg zu Felde. So z. B. tadelt er eine ausschließliche Verwendung von Blechmusik in der Kirche und verlangt dafür kunstreiche Vokal- und Instrumentalklänge, unterstützt von wirksamen Zinken und Posaunen. In vielen seiner Werke eifert er gegen den Mißbrauch, die Kirchenmusik anläßlich einer Landestrauer ungebührlich lange verstummen zu lassen; zugleich bekämpfte er die Unsitte, nach dem Tode eines Familienmitgliedes das Mitsingen der Choräle in der Kirche wochenlang zu unterlassen. Als ein besonderes Verdienst seiner reformatorischen Thätigkeit auf dem Gebiete der protestantischen Kirchenmusik verdient hervorgehoben zu werden, daß es ihm, gestützt auf verschiedene Zeugnisse der heiligen Schrift, nach hartnäckigem Kampfe mit dem Domkapitel und der öffentlichen Meinung 1715 zuerst gelang, die Mitwirkung der Frauen auf dem Kirchenchore durchzusetzen und dadurch einen Lieblingswunsch seines großen Amtsbruders Joh. Seb. Bach zu realisieren, der den Gesang weiblicher Kräfte auf dem Kirchenchor bereits 1706, leider vergeblich, anstrebte. Über diese Neuerung schreibt M. im „vollkommenen Kapellmeister": „Anfangs wurde verlangt, ich solle die Sängerinnen bei Leibe so stellen, daß sie kein Mensch zu sehen kriegte; zuletzt aber konnte man sie nicht genug sehen und hören." — Die vielfachen Aufforderungen zur Mitwirkung auf dem Chore im „musikal. Patrioten" u. a. Schriften hatten bei Privatmusikern häufig erfreulichen Erfolg. So z. B. erzählt der Freund M.'s und Seb. Bachs, Caspar Ruetz, † 1755 als Musikdirektor und Kantor in Lübeck, ein warmer und gründlicher Ver-

---

*) a. Wer vergnügt zu leben gedenket,
Nehm an mir ein Beispiel ab;
Brauche die Stunden, die Gott ihm geschenket,
Und baue sich ein Sorgengrab.
(Panacea I und Odeon morale, Lied Nr. 8, p. 11.)

b. Die Politik hat mich mit Ehr und Gut bedacht;
Musik und Zubehör ist, was mich fröhlich macht;
Doch hat mir Gottes Wort die größte Lust gebracht
Bei herrlichem Gesang und reicher Töne Pracht.
(Freudenakademie II.)

teidiger der Kirchenmusik, pag. 20 des zweiten Teiles seiner „widerlegten Vorurteile vom Ursprunge der Kirchenmusik", die „patriotischen" Vorstellungen M.'s hätten so viel gefruchtet, daß viele Leute nach dem in der Kirche mit musizieret, so es zuvor nicht gethan.

VIII. Philosophische Schriften.

Wenn ich vor dem Schlusse meiner Ausführungen einige spekulative Schriften M.'s erwähne, so geschieht dies zunächst, um nochmals ein Streiflicht auf die hervorragenden Geistesgaben und das reiche Wissen dieses seltenen Mannes fallen zu lassen, dann aber auch, um daran zu erinnern, daß bereits M. der späteren ästhetischen Kunstphilosophie vorarbeitete, indem er die Musik in Beziehung zu den verschiedensten Wissens- und Kunstgebieten des menschlichen Geistes brachte und dadurch der Forschung die ersten Anregungen zur Erschließung neuer Bahnen gab.

In der „Behauptung der himmlischen Musik aus den Gründen der gereinigten Vernunft, Kirchenlehre und heil. Schrift", 1747, verlangt M., daß die Musik auf Hochschulen der philosophischen Fakultät beigezählt werden soll, und sucht, unterstützt von dem brandenburgisch-ansbachischen Pastor Joh. Christ. Ammon in Einheim, in drei Abteilungen, entgegen den Ansichten der „Hamburger Berichte", der Mizlerschen „Bibliothek" und des Rechtsgelehrten G. L. Schneider zu beweisen, daß das „allerherrlichste Singen und Klingen im Himmel von Anbeginn gewesen, auch allda noch itzo sei und stets in alle Ewigkeit bleiben werde." Diese Schrift, welche sich vorzugsweise gegen den Rationalismus und die „unbändige Vernunft" wendet, „die sich nicht unter den Gehorsam Christi gefangen nehmen lassen will", gestattet mehr als alle anderen M.'schen Werke einen Einblick in das reiche, wahre Glaubensleben ihres Verfassers und straft jene Lügen, die ihm Scheinheiligkeit und Heuchelei vorwerfen. So z. B. schließt er die erste Abteilung seines Werkes mit folgendem schönen Gedichte:

„Vollkommen ist nur Eins. So wollt' Er's anfangs stiften:
Der Engel Sang und Klang; das lehren Gottes Schriften; (Hiob 36.)
Sein musikalisch Lob, Sein Dienst, Sein Dank und Preis
Wird regelmäß'ger sein, als man es denkt und weiß.
Drum glaub's! Es sagt dir's Gott.
Und irre dich nur nicht; er leidet keinen Spott. (Gal. 6.)
Ja, wo du willst zum Himmelschor gelangen,
Nimm die Vernunft gefangen!"

M.'s „**bewährte Panacea**, als eine Zugabe zu seinem musikalischen Mithridat, überaus heilsam wider die leidige Kacherie irriger Lehrer, schwermütiger Verächter und gottloser Schänder der Tonkunst", 1750, enthält zunächst in zwei „Dosen" viele Beiträge zu M.'s Lebensgeschichte von dem Erscheinen der „Ehrenpforte" an, sodann interessante Abhandlungen, treffliche Sentenzen und Ratschläge über die Bedingungen eines harmonischen Lebens als Grundlage alles irdischen Glückes, ferner vielfache Aneiferungen zur gewissenhaften Durchforschung und Beschreibung der musikalischen Disciplinen und zur Aufstellung neuer Kunstformen. Besonders erwähnenswert sind die „**sieben Gespräche der Weisheit und Musik sammt zwo Beilagen**; als dritte Dosis der Panacea mitgeteilt", 1751. Abgesehen von den äußerst lehrreichen, philosophischen Abhandlungen über Unendlichkeit, Schönheit, Würde, Nutzen und Verfolgung der Tonkunst sind vor allem die „frommen Wünsche" M.'s höchst merkwürdig, weil sie die Quintessenz der wichtigsten seiner bahnbrechenden Ideen und Reformen enthalten und als ein wertvolles Vermächtnis an die Nachwelt erscheinen. Im letzten Gespräche berührt uns besonders jener Eifer des Meisters sympathisch, der sich gegen die einseitige Bevorzugung der Instrumentalmusik wendet und von den Musikliteratoren fordert, daß die großen Veränderungen, welche die Singkunst im Laufe der Zeit durchgemacht, „billig auf eine ungemeine Art beschrieben, mit Fleiß erörtert, gelehrt und in eine ordentliche Kunstform gebracht werden möchten". Die Wichtigkeit der vokalen Kunst nach allen Seiten hin zu beleuchten, war von jeher eine seiner Hauptaufgaben; und so möge denn jenes reizende, originelle Gedichtchen M.'s Platz finden, in welchem der Prinzipat des Gesanges folgendermaßen bezeichnet wird:

„Man schreibet mir
Viel vom Clavier,
Vom Setzen, Spielen und so fort,
Vom Singen aber fast kein Wort.
Was kann denn das für Nutzen bringen?
Was ist Musik ohn' Singen?
Ein Abschrift, kein Original,
Ein Siegsgepränge sonder Palmen
Und eine Bibel ohne Psalmen."

Das Werk: »**De eruditone Musica**«, 1731, 2. Ausg. 1752, enthält zwei, in lateinischer Sprache geschriebene, briefliche Aufsätze, deren erster an den Poeten Christoph Friedr. Krüsike, den Sohn des ehemaligen Lehrers M.'s, gerichtet ist. In diesem »schediasma

epistolicum« beklagt M. die Selbstüberhebung und den schädlichen Einfluß jenes Dilettantismus in der Musik, da „unnütze Erdgewichte, weil sie die Laute oder Flöte etwas spielen können, die wahren Musikkenner zu sein scheinen", und kommt dann auf die Bildung im allgemeinen, auf die musikalische Bildung im besonderen, und zwar im engeren und weiteren Sinn, zu sprechen. Im engeren Sinn ist ihm die musikalische Bildung jene Kunst oder Doktrin, die sich mit Zahlen, Stimmen und Weisen der Klänge beschäftigt und den Schüler in die Theorie und Praxis der Musik einführt; im weiteren Sinne, in ihrem vollen Umfange dagegen betrachtet, ist sie jene Wissenschaft, welche die übrigen Wissenschaften unter sich umfaßt, wie die Gerechtigkeit alle Tugenden. — Die Ausführungen M.'s in dieser Schrift gipfeln in dem Ausspruche: „Musik ist die schönste Schwester der Theologie und ein hervorragender Teil der Bildung." Deshalb wird nach seiner Ansicht zur Pflege der Musik „ein psallirender Geist und Salomos Sangeskunde", d. i. ein wohlgebildeter (eruditus), fleißiger, nimmer müder, durchdringender, in Sprachen, Wissenschaften, Geschichte und Künsten bewanderter Geist erfordert, zumal insofern er den wahren Gottesdienst und die Sittlichkeit als Hauptziel erkennt. — Ähnliche hohe Anforderungen, denen der wahre Musiker wohl für alle Zeiten entsprechen muß, stellt M. auch in dem zweiten, seinem Freunde Christoph Friedr. Leißner zugeeigneten Briefe an die Priester Apollos. Dort sucht er u. a. aus den Schriften Theos von Smyrna, Platos, Quintilians und Luthers zu beweisen, daß die Musik eine heilsame Bildung des Verstandes und Willens bewirke und zur Theologie selbst gehöre, daß Maßhalten die Kardinaltugend der Musik sei, und ein lasterhafter Mensch, für dessen Fehler die Kunst an und für sich nicht verantwortlich gemacht werden könne, den Namen „Musiker", im strengen Sinne genommen, nicht verdiene.

IX. Philologisches Tresespiel. — Schluß.

Auf eine in der Mattheson-Literatur einzig dastehende originelle Schrift möchte ich zum Schlusse doch noch verweisen, nämlich auf das „philologische Tresespiel", 1752. Das genannte Buch, dessen Titel einem Karten-Glücksspiel entnommen ist, dürfte durch seine kritisch-ästhetischen Abhandlungen über strittige Punkte der deutschen Orthographie, Etymologie und Syntax, über Poesie, über den Gebrauch der Fremdwörter u. s. w. besonders den Literaturhistoriker interessieren; doch bringt es auch musikalische Fragen zum Austrage.

So z. B. sind jene im „Mithridat“ angedeuteten Gedanken über die Unzulässigkeit und Lächerlichkeit der von den verschiedenen „Sprachgesellschaften“ leidenschaftlich betriebenen Verdeutschung aller bei uns eingebürgerten Fremdwörter, auch der musikalischen, in diesem „Tresespiel“ weiter ausgesponnen. Obgleich M. gegen den Gebrauch entbehrlicher, ausländischer „Unkunstwörter“ eifert, ist er doch, und zwar mit Recht, für Beibehaltung jener musikalischen Kunstausdrücke, welche hauptsächlich der italienischen Sprache entnommen sind und sich bei uns als technische Wörter ein gewisses Hausrecht erworben haben, die man „wohl umschreiben, aber schwerlich verdolmetschen kann.“ Dagegen bemüht er sich eifrig, gutdeutsche Ausdrücke an die Stelle unnötiger Fremdwörter zu setzen. Ihm und seinen Anhängern verdanken wir in dieser Beziehung viele, heutzutage geradezu unentbehrlich gewordene deutsche Wörter des musikalischen Handwerks, wie z. B.: Tonkunst, Tonleiter, Leitton, Dreiklang, Grundbaß, Bindung, Erhöhung, Erniedrigung, Auflösung, Rückung, Querstand u. s. w.

Ich bin mit meinen Ausführungen zu Ende. Lassen wir schließlich nochmals die aus den Hauptwerken M.'s erkennbare, ausgedehnte und ersprießliche Thätigkeit des Meisters in großen Zügen an unserem geistigen Auge vorüberziehen, und sehen wir dabei von seinen Kompositionen ab, welche als Vorboten und bahnbrechende Elemente einer bald darauf erscheinenden Genieperiode immerhin nicht ohne kunstgeschichtliche Bedeutung sind, so ergeben sich viele wichtige Momente nachhaltigen Einflusses auf die Entwicklung der deutschen Tonkunst.

Die zahlreichen theoretischen und didaktischen Werke M.'s halfen die mächtigen Schranken einer alten, ausgelebten Theorie (Solmisation, Kirchentöne u. s. w.) in kurzer Zeit beseitigen und beschleunigten durch die Aufstellung neuer, auf die Natur und ihre unumstößlichen Gesetze gegründeter Regeln und Lehrsätze die Abklärung unseres modernen Tonsystems. Das Gebiet der musikalischen Journalistik hat M. mit großem Erfolge als der Erste betreten. Seine kritischen, in eine geistreiche und anschauliche Sprache gekleideten Abhandlungen, in denen Objektivität und Wahrheit mit Freimut und Gerechtigkeit gepaart sind, lassen ihn als einen mit der Tonkunst, ihrem Wesen und ihrer Mission vollständig vertrauten Reformator erkennen, der stets mit großem Verständnis den Anschauungen eines gesunden Fortschritts Geltung zu verschaffen wußte. In seinen ästhetischen Schriften, besonders im „vollkommenen Kapellmeister“ und den mit ihm zusammenhängenden Büchern, wurzelt ein gutes Stück unserer Kunstphilosophie, und ohne die gründliche Kenntnis der genannten Schriftdenkmäler ist ein Verständnis der merkwürdigen Stilepoche

des M.'schen Zeitalters gar nicht denkbar. Zudem hat M. in vielen seiner Werke der Historiographie der Tonkunst wichtiges und kostbares Material geschenkt und zur Erschließung neuer Bahnen auf diesem Gebiete redlich beigetragen. Und wie er in seinen sämtlichen Schriften unermüdlich thätig ist, das deutsche Nationalbewußtsein zu erwecken, die Selbstachtung und Wertschätzung des deutschen Volksgeistes zu beleben und zu kräftigen, der heimischen Kunst und dem deutschen Geiste die gebührende Anerkennung, den Musikern seines Vaterlandes eine allgemeinere und höhere Bildung durch das Studium der Wissenschaften und der schönen Künste zu verschaffen, so läßt er bei seinem rastlosen Schaffen zum Heile unserer Tonkunst immer wieder die Hoffnung durchblicken, daß es dem deutschen Genius doch noch gelingen werde, „die musikalische Kunst von allem Zwange zu befreien, zu reinigen und in eine viel bessere Verfassung zu setzen".

Wir aber, die wir als Bürger eines großen, geeinigten Vaterlandes nunmehr die unvergänglichen Tonwerke unserer Klassiker genießen können und in einer Blütezeit der deutschen Tonkunst leben, die das Auge des treuen Säemannes M. nur von ferne erblickte, müssen mit Stolz und Dankbarkeit auf diesen kunstgeschichtlich so bedeutenden Arbeiter am Tempel der Kunst zurückblicken. Wir haben die heilige Pflicht, ihn als einen der besten Söhne unseres Volkes zu schätzen, der sich selbst den würdigsten Platz in seiner „Ehrenpforte" für immer errungen. Mag auch manches Veraltete, Unbrauchbare von M.'s Werken der Zeit zum Opfer gefallen sein: die bahnbrechenden Ideen dieses unsterblichen Theoretikers, Kritikers und Ästhetikers leben in den Schriften der Neueren fort, und auf die Mehrzahl seiner Werke findet der Horaz'sche Spruch Anwendung: Exegi monumentum aere perennius!

X.

Musikalische Beilagen.

I. Aus „Sei Cantate 3 con e 3 senza Stromenti. Opera seconda 1708“.

(Handschr., Hamb Stadtbibl.)

1. Sinfonia, Sarabande und Aria der 4. Cantate.

Sinfonia.







Tempo di Sarabanda.





Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.





Aria.


3
Fra cento bel - le so-la mia bel - la già porta il van - to
Klavier (Basso continuo).
3


del-la bel - tà ed' o-gni stel - la pur ce-de a' quel-la


che mil-le cori pro - pa-gan-do va. Fra cento bel - le


so-la mia bel - la già porta il van-to del - la bel - tà.

II. Aus: „Arie scelte | dell' Opera | d' | Henrico IV. Rè di Castiglia" etc. da Giov. Matth. 1711.

2. Aria (XIII) con Violino solo e due Bracci.

sen_za of _ _ fe _ sa del tuo bel _ lo

lascia dir _ ti al men sei mi _ _ _ a.

Dim _ mi poi che mi vuoi

spen _ to ch'a mo _ _ rir io

son con - ten - to sol di do - glia

sol di do - glia a - cer - ba e

vi - - - - a sol di

do - glia a - cer - ba e vi - - - - a.

3. Arietta (XIV) Poësia della Contessa di Königsmarck.

(Nach M's Basso continuo harmonisiert vom Herausgeber.)

Singstimme.

Klavier.

Zu weit, zu weit, zu weit führt uns der blin - de Gott, wenn ei - ne Schönheit uns be - sie - - get,

Was hilft, was hilft, was hilft das strenge - ste Ver - bot, wenn die Ver - nunft schon un - ter lie - - get!

Wenn uns die Hoffnung winkt und spricht: dies ist die grösste Lust auf

Er - - den, so wagt man selbst des Le - bens

1. 2.

Licht, wenn Lie - be nur vergnügt kann wer - - den. den.

4. Aria (XXIV) con Flauto e Violino.

Flauto solo.

Violino solo.

Soprano.

Entschlafe, kal - ter

Cymbal, Basso e Cello.

9 8 7
♯ ♯

Sinn, kal - ter Sinn, ent - schla - - - - - - - fe, kal - ter

Sinn.

Lass Morpheus dich empfindlich machen, lass Gegengunst mit dir er-

wachen, so fället aller Kummer hin, so fället aller Kummer

hin, so fäl - - - - let al - ler Kummer hin!

Da Capo.

III. Aus dem „harmonischen Denkmal", 1714.
(Für Klavier.)

5. Allemande.

tr

tr

6. Menuet.













7. Gigue.













V. Aus dem Oratorium: „Der reformirende Johannes", 1717.

(Handschr. Hamb. Stadtbibl.)

8. Sinfonia. (Streichorch., 2 Tromp. und Pauke.)

Klavierauszüge vom Herausgeber.

Tromp.

9. Lutherische Gemeinde. Choral.

Streichorch.

So fei - ern wir das ho - he

Fest mit Her - zens - freud' und Won - ne.

p *f*

u. s. w.

u. s. w.

10. Streitende Kirche.

(Streichorch. mit den Singstimmen.)

Hat denn der Herr sein Zi_on, sein Zi_on, sein *)

Zi_on ganz ver_las_sen? Sind sei_ne Va_ter_

gna_den aus? Will er's nicht mehr mit

Hilf und Schutz er_freu_en? nicht mehr, will

er's nicht mehr er_freu_en? Nicht mehr?

*) Besser: Quintenlage. (A. d. H.)

11. Aria con due Oboe. (I. Teil.)

Andante.

mei_ne Lust! Den_ke nicht,

den _ ke nicht, du seist ver_ges _ sen, du seist ver_ges _ sen,

wer_thes Zi _ on, wer_thes Zi _ on,

mei_ne Lust. Denk' es nicht, denk' es nicht!

12. Tutti a due Cori.

Es ste-he Gott auf,

Es ste-he Gott auf, es stehe Gott auf,

Streichorch., Trompeten, Pauke.

auf, auf, auf, auf, es stehe Gott auf,

auf, auf, auf, auf, auf, auf, auf, auf, es stehe Gott auf, es stehe Gott

auf, auf. Es stehe Gott auf,

auf, auf, auf, auf, auf. Es stehe Gott auf, es stehe Gott

auf, auf, es stehe Gott auf, es ste-he Gott auf!

auf, auf, auf, auf, auf, es stehe Gott auf, es ste-he Gott auf!

Alla breve.

Dass sei_ne Fein_de zer_streu_ _ _ _et

Dass

Viola.

Dass sei_ne Fein_de zer-

Dass sei_ne Fein_de zer-

wer_den, zer_streu_ _ _ _ _et,

sei_ne Fein_de zer_streu_ _et wer_den, zer_

streu_ _ _ _et wer_den, zerstreuet, zer-

streu_ _ _ _et wer_den, zerstreuet, zer-

dass sei_ne Fein_de, dass

streu_ _ _ _et, zerstreuet, zerstreuet,

Pauke.

dass sei - ne Fein - de zerstreu - - - - et
streuet, dass sei - ne Fein - de zer - streu - et
sei - ne Fein - de, dass
zerstreuet, zerstreuet,

Tromp.

wer - den,
wer - den, zer - streuet, zer - streuet, zer - streuet wer - den,
sei - ne Feinde zerstreuet, zerstreuet, dass sei - ne
dass sei - ne Fein - de zerstreu - et werden, zerstreuet,

Tromp.

tr

zer - streu - - - - - et, zer
Fein - de zerstreu - - - - - - - et wer -
dass sei - ne Fein - de zerstreu - - et wer -

zer - streu-et,

streu - et, zer-streu - et, dass

den, zer-streu - et, zer - streu-et, dass sei - ne

den, zer-streu-et, zer-streu-et, dass sei - ne

sei- ne Fein - de zer - streu - - - et wer - -

Fein - de zer-streu - - et wer - den, und die ihn

Fein - de zer-streu - - et wer - den,

den, und die ihn has-sen für ihm flie-hen, die ihn has-sen für ihm

has - sen,

und die ihn has-sen für ihm fliehen, die ihn

Tromp.

flie - hen, die ihn has - sen, die ihn has - sen für ihm

has - sen für ihm flie - hen, die ihn has - sen für ihm

flie - hen, dass die ihn has - sen für ihm flie - hen, die ihn

flie - hen, dass die ihn has - sen, die ihn

hassen für ihm fliehen, die ihn hassen für ihm fliehen, für ihm flie - hen.

13. Aria a 3 con Unisono. (I. Teil.)

(Harmonisiert vom Herausgeber nach dem B. c. M's.)

Liebe.

Hoffnung.

Glaube.

Klavier.

Glau_be siegt;

Lie _ be glüht; __

Hoff_nung kehret wie _ _ der, kehrt

Lie - be glüht;

wie - - der; Hoff - nung

Glau - be siegt;

kehrt wie - der.

Glau - - - be siegt;

Lie - be, Lie - be glüht;

Hoff - - - nung

kehrt wie - der.

14. Chor der jüdischen Priesterschaft.

Orch.

Wer bist du? Re_de frei! Was

legst du dir vor ei_ne Eh_re bei? Bist du denn

Chri_stus? Bist du E_li_as?

Johannes (Bass).

Ich bin's nicht! Ich bin's

Orch.

Klav.

Klav.

So wirst du der ver-heissene Pro-phe-te sein?

nicht! Orch. Nein, nein, nein,

Klav.

Wer bist du sonst, be-ken-ne mit Be-stand, denn

nein! Orch.

da-rum sind wir itzt zu dir ge-sandt.

15. Bass-Solo.

Glaube.

Wenn's noch so schrecklich don - - - - - -

Orch.

- nert, bli_tzet, wenn's noch so schrecklich don - - - -

Viol.

f

- - - - - - nert, bli_tzet.

Viol.

f

etc.

16. Rezitativ.

(Harmonisiert vom Herausgeber nach dem B. c. M's.)

Lutheraner (Tenor).

Klavier.

Und so ist Lu_thern nun sein Got_tes_werk ge_

lun_gen, dass Zi_on sich durch ihn em_por ge_

schwun_gen. Gott_lob! so ste_het's auch noch

bis auf die_se Stund', liess gleich ein Zi_de_ki_as Mund sich vormals

fre_vel_voll ver_neh_men: Es wür_de nicht bis hun_dert Jah_re

stehn, so muss er sich doch nun in sei_ner A_sche schä_men,

da der be_glück_te Tag vor_han_den, mit wel_chem es zwei_

hun_dert Jahr ge_stan_den. Und weil's auf Got_tes

Wort und Lu_thers Leh_re acht, so ist der fe_ste Schluss ge_

macht: es wird in E_wig_keit nicht un_ter_ge_hen.

17. Chor, Tenorsolo. Streichinstr., 2 Trompeten, Pauke.

Chor.
Orch. mit d. Singstimmen.

Lutheraner.

Sin_get fröh_lich, fröh_lich Gott! Herr Gott, dich lo_ben

Klavier.

wir, Herr Gott, wir dan_ken dir!

Lutheraner.

Der unsre Stär_ke

Klavier.

Chor und Tutti.

ist. Dich, Gott Va_ter in E_wig_keit, eh_ret die Welt weit und breit.

Lutheraner.

Jauchzet dem Gott Ja_kob!

Orch.

Lutheraner.

Jauchzet dem Gott Ja_kob!

Orch.

Chor und Tutti.

All' En_gel und

Him - mels Heer, und was die - net dei - ner

Ehr',__ auch Che - ru - bim und Se - ra - phim

Adagio.

sin - gen im - mer mit ho - her Stimm': Hei -

lig ist un - ser Gott! Hei - lig ist un - ser

Gott! Hei - lig ist un - ser Gott, der Herre Ze - ba - oth!

VI. Aus der „wohlklingenden Fingersprache“.
(Für Klavier.)

I. Teil: 1735.

18. Fuga I.

Händel gewidmet.



































II. Teil: 1737.

19. Aus Fuga Nr. 10 à trè Soggetti.

1. Thema.



in 34 Takten durchgeführt.

2. Thema.



in 73 Takten durchgeführt.

3. Thema.



nach 23 Takten wird es

umgekehrt:



u. durch 24 Takte geführt. Hierauf folgt:

Schluss der Fuge. (Die 3 Themata zusammen.)




















tr



VII. Aus: Odeon morale, jucundum et vitale. Sittliche Gesänge, angenehme Klänge, gut zur Lebenslänge. Text und Ton von Mattheson. 1751.

20. Der Prediger.

(Harmonisiert vom Herausgeber nach dem B. c. M's.)

Moderamente.

Singstimme.

Klavier.

Wo - zu? wo - zu dient al - le Lust, der Reichthum und die Eh - re, dass ich sie be-geh - re, wenn ich mir sel - ber den Ge - nuss ver - weh - - - - - - - re? Der Er - be kömmt herbei und

lacht, mehr, als ich je ge - dacht; es meld't sich

wohl ein frem - der Mann, und geht mich ü - ber - all nichts

an. Ach, eit - le Kla - ge! Ach, wel - che bö - se

Pla - - - - - - ge! ge!

(Ecclesiastes VI. 2.)

21. Zucker im Wein,
Ein Lied auf Latein,
Horaz und Virgilius stimmen mit ein.

(Harmonisirt vom Herausgeber nach dem B. c. M's.)

Un poco allegro.

Hor. L. II. Sat. 2 v. 35-36.

Ni-si hym-met-ti-a mel-la fa-ler-no ne bi-be-ris di-lu-ta: ne bi-be-ris, ni-si hym-met-ti-a mel-la fa-ler-no ne bi-be-ris di-lu-ta.

Virg. Georg. IV, v. 101.

Dulci-a mel-la

pre - mes, nec tantum dul-ci-a quan - tum est li - qui-da et

6 5♭ 6

du - rum Bac - chi do-mi-tu-ra sa - po - rem, et

7♭ 6 6 7 5

li - qui-da et du - rum Bac - chi do-mi-tu-ra sa - po - rem.

6 6 6 6 6 5

22. Dasselbe Lied für gemischten Chor.

(Deutsch von Wilh. Vocke.)

Sopran.

Alt.

Fehlt hymmettischer Seim beim Falerner, dann lass den Wein bei

Tenor.

Bass.

tr tr tr tr

Sei_te; dann lass ihn sein! Fehlt hymmettischer Seim beim Fa_lerner,

tr tr

dann lass den Wein bei Sei_ _te!

Dann lass den

Dann lass den Wein

tr tr

Dann lass den Wein bei Sei_ _ _te!

Dann lass den Wein, den Wein bei Sei_ _ _te!

Wein bei Sei_ _ _te, bei Sei_ _ _te!

bei Sei _ _te, bei Sei_ _ _te!

Samm_le süssen Seims Se_gen; auch von mindrer Sü_sse be_

sänftigt er den säu-er-li-chen Saft, so ge - spendet von Se-meles

Soh - ne, in Glanz und Klar - heit!

Er be - sänf - tigt den

Er be - sänf - tigt den

Er be - sänf - tigt den säu - er - li - chen Saft in

säu - er - li - chen Saft — in Glanz — und Klar-heit, in

Er be - sänf - tigt den Saft — in Klar - heit.

säu-er-lichen Saft — in Glanz und Klarheit, in Klar - heit.

Glanz und Klar-heit, in Glanz und Klar - heit.

Glanz und Klar-heit, in Glanz und Klar - heit.

23. Die Hinfälligkeit des Irdischen.

Sat Patriae vixi mundique pericla subivi.
Quod superest, cupio vivere, Christe! Tibi. *)

(Harmonisiert vom Herausgeber nach dem B. c. M's.)

Con discretezza.

Der Jah_re Frühlingsblüth'_ ist längst bei mir ver_gan - gen, der Som_mer, ja der Herbst ist auch bereits vor - bei.
Der grei_se Win_ter selbst_ hat sich schon an_ge_fan - gen, und der er - in - nert mich, dass Ru_he nö_thig sei, um die Ge - - dan - ken zu_ er - he_ben zu je_nem bes - - - sern Le - - ben, um die Ge - ben.

*) Sattsam dem Lande gedient und der Welt Gefahren bestanden;
Nun begehr' ich zuletzt, Christus! zu leben nur Dir.

